Mircea Anghelescu
Literatură şi biografie
Editura Universal Dalsi.
Bucureşti 2005
Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor
Editor: MĂRIA MARIAN Coperta: DAN STANCIU
La preţul de vânzare se adaugă 2%, reprezentând valoarea Timbrului
Literar ce se virează Uniunii Scriitorilor din România, cont. R044RNCB5101000001710001, BCR, Sucursala Unirii.
ISBN: 973 – 691 – 034 – 2

Jurnale, biografii…

Marea traversare

Abia trecut de şaizeci de ani, naratologul franco-bulgar Tzvetan Todorov (n.1939 la Sofia) îşi publică la sfârşitul anului 2003 memoriile sub forma unui volum de discuţii cu un interlocutor avizat: Devoirs et Delices: une vie de passeur. Entretiens avec Catherine Portevin (Seuil, 394 p.). Nu este o surpriză, dimpotrivă: lansat în anii şaizeci ca semiotician, teoretician de nuanţă structuralistă şi chiar lingvist (autor al unui Dictionnaire de lingvistique, publicat în 1972 împreună cu Oswald Ducrot), Todorov a evoluat rapid spre o reflecţie mai degrabă filosofică şi morală asupra condiţiei umane, a istoriei colective şi a individului, fiind adus în chip natural în ultimii ani să reflecteze şi asupra propriei condiţii, dificil de numit („depayse? dera-cine? disperse? depasse? declasse? deplace?" se întreabă Dominique Firii într-o cronică din Lire), dar în orice caz nu ordinară. Încă din Nous et les autres, din 1992, Todorov îşi construieşte, începând cu prefaţa, explicaţiile şi justificările pe temeiul propriei experienţe şi pe amintirile care-i nutresc o conştiinţă diferită de a celor din jur; acea conştiinţă a diferenţei şi în acelaşi timp evidenţa că libertatea noastră de a alege este îngrădită de posibilitatea noastră de a cunoaşte, de hazard deci sau de jocul istoriei, îi impun apoi o carte frumoasă despre propria evoluţie într-un mediu care-l obligă în orice moment să se definească, o autobiografie intelectuală şi un document uman delicat: L'homme depayse, apărut în 1997. Era de aşteptat că după aceste apropieri succesive de o materie încă fluidă şi sensibilă, cartea de memorii propriu-zise nu va întârzia. Ea se află în faţa noastră şi curiozitatea de a cunoaşte omul din spatele autorului de succes este

dublată de aceea de a vedea în ce fel amintirile sale se suprapun peste cele ale românilor cu o biografie asemănătoare.

Plecat de acasă pentru un an la Paris, graţie unui stipendiu oferit de o rudă din Canada, şi stabilit acolo, Todorov optează pentru străinătate şi devine foarte repede una din figurile de marcă ale noilor orientări din poetica modernă, în curs de afirmare în agitata lume intelectuală din Oraşul Lumină. Aici el traversează experienţa anului 1968 şi apoi a tuturor mutaţiilor care au însoţit generaţia sa, care e şi a mea, putând astăzi să arunce înapoi o privire calmă şi înţelegătoare, atât asupra existenţei lui pariziene, devenită firească (el nu se consideră un exilat, ci un emigrat), cât şi asupra scurtei sale perioade bulgare. Experienţa lui, comparabilă cu aceea a atâtor colegi români (cei mai mulţi stabiliţi însă şi afirmaţi în Statele Unite: Nemoianu, Sanda Golopenţia, Toma Pavel sau Culianu), ne interesează direct şi ni se pare semnificativă în cel mai înalt grad pentru destinul unei generaţii care a trecut prin multe încercări. Cartea sa este deci de două ori interesantă, atât pentru cititorul mai copt, care va retrăi odată cu autorul o serie de evenimente istorice şi de stări aproape uitate, cât şi pentru cel care, mai tânăr fiind, încearcă să înţeleagă o epocă şi o serie de frământări în mare parte inexplicabile după atâta vreme.

Născut şi crescut într-o familie de intelectuali, cu un tată membru de partid şi militant într-o organizaţie de stânga încă din timpul studiilor sale în Germania, la sfârşitul anilor douăzeci, Todorov face parte la începutul epocii postbelice din establishmentul noului regim, urmează cursurile liceului rus din Sofia, unde învăţau copiii protipendadei roşii, şi nu-şi pune multe probleme politice; ele se impun însă cu timpul şi mai ales după al treilea val de represiuni din 1948 – 1949, care au dus la arestarea şi apoi la executarea lui Traico Kostov. În acest proces a fost implicat şi un prieten al tatălui, ministru adjunct la Finanţe, căruia Partidul i-a cerut o depoziţie incriminatoare doar pentru a-l putea condamna pe Kostov; bineînţeles că el s-a trezit apoi condamnat de-a binelea, pe viaţă, şi a ieşit din puşcărie abia peste şapte ani. Avatarurile acestui proces amintesc până în amănunt procesul lui Pătrăşcanu şi lanţul de victime colaterale la care trimite cartea lui Belu Zilber, şi de altfel toate episoadele bulgare ale biografiei lui Todorov evocă celor din generaţia mea paralele româneşti cel puţin la fel de teribile.

Todorov plasează momentul „pierderii credinţei" în comunism –

probabil mult prea devreme – la moartea lui Stalin, în 1953, dar e vorba de un proces lent şi mai ales lipsit de ostentaţie; fapt e că, student în filologie bulgară fiind, caută materii şi subiecte care să iasă de sub controlul ideologic, într-o atitudine care nu e explicit refractară, ci doar lipsită de simpatie pentru angajamentul politic cerut pe atunci unui cercetător în ştiinţele sociale. Todorov asistă şi el la şedinţele organizaţiilor studenţeşti în care se produceau excomunicări echivalente cu un fel de deportare, cu exmatricularea din facultate şi deci alungarea oficială a victimei din domeniul intelectual, şi este conştient că nu poate protesta. pentru că nu voiam să fiu următorul pe lista de excluşi" (p.31). Îşi caută deci un alibi, un domeniu de activitate în care ideologicul, cu servituţile sale, să nu aibă acces şi spre sfârşitul studiilor, alege ceva cât mai aproape de ştiinţele exacte, „mai bine stilistica decât studiile literare şi aici, mai degrabă gramatica. Când ajungeam să introduc textele în categorii gramaticale, credeam că am reuşit să fiu mai şmecher decât «ei» şi să păcălesc cenzura" (p.40 – 41). Acest refuz al ideologicului explică şi uşurinţa cu care s-a apropiat de studiul poeticii şi de formaliştii ruşi, unul din atuurile afirmării sale imediat după ajungerea în Franţa; voga metodelor formale şi structuraliste din anii şaizeci capătă astfel explicaţii mai largi decât cele strict tehnice.

Ziarista care-i dă replica îl întreabă la un moment dat dacă nu se simte chiar vag vinovat de a nu fi fost un disident şi Todorov răspunde: „Într-o ţară totalitară, unde puterea controlează tot, nu poţi trăi fără să faci compromisuri. Aşa ceva nu există. De aceea n-am încredere în judecăţile de-a gata despre oamenii din ţările totalitare. Alegerea se prezintă rare ori sub o formă hotărâtă… Trebuie să te aşezi în afara acestei lumi ca să-ţi dai seama că eşti prins într-o capcană". Şi mai departe: „Nu era posibil să-ţi imaginezi o altă viaţă. Imensa majoritate a oamenilor alegeau – dar era oare o alegere? – să trăiască acum şi aici, de a se adapta deci". Sunt, însă, şi mici compensaţii, „căldura relaţiilor umane" de pildă, mai mare decât avea s-o găsească în Franţa, datorită desigur – zice el – Balcanilor…

Foarte interesant este capitolul intitulat Quitter la Bulgarie. Todorov mărturiseşte a nu fi avut un plan sau nici măcar dorinţa de a se expatria, plecarea lui s-a datorat unei şanse şi posibilităţii de a obţine ceea ce un simplu „ţăran de la Dunăre" (mi s-a părut nostimă această reluare a metaforei utilizate şi de Vintilă Horia pentru

memoriile sale) n-ar fi putut, datorită – deşi n-o spune, lasă să se înţeleagă – relaţiilor sau prestigiului familiei unui vechi comunist. În mod neaşteptat pentru cine are, cât de cât, experienţa altor emigranţi, Todorov declară că raporturile lui cu patria de origine, după moartea părinţilor săi, s-au diluat definitiv, că „Bulgaria este… un capitol închis. Astăzi, o mărturisesc cu oarecare jenă, nu prea mai mă simt implicat în destinul Bulgariei. Sunt mult mai interesat, desigur, de cel al Franţei… Mi se reproşează uneori în Bulgaria această distanţare şi mi se prezice că, mai devreme sau mai târziu, voi simţi nevoia să-mi caut din nou rădăcinile, dar nu o cred. Oamenii se smulg de obicei din familia lor şi se ataşează de aceea a copiilor. Rădăcinile mele sunt copiii mei, iar ei sunt francezi” (p.63). El rămâne legat însă de amintiri, fie că o recunoaşte, fie că nu; prietenii tinereţii sale, între care şi premierul tranziţiei bulgare, Andrei Lukanov, asasinat în 1996, au parte de pagini calde, uneori vibrante la amintirea tinereţii trecute, într-un text care-şi interzice în general efuziunile, şi nu ajunge totuşi decât rare ori la destăinuiri personale, la adevărate confesiuni.

În afara paginilor referitoare la experienţa exilului şi a adaptării la altă cultură, limbă şi ţară, care aduc câteva mărturii la dosarul chestiunii, importante pentru că vin din partea unui exilat de succes, substanţiale sunt multele pasaje în care e vorba de lumea universitară, de lumea criticii şi cercetării umaniste pariziene, atât de activă în anii şaizeci-şaptezeci, atât de fermecată de idealul stângii, chiar al aceleia pusă în practică în lumea de unde Todorov venea. Aceste mărturii pun într-o lumină mai clară şi uneori neaşteptată chiar opţiunile sale teoretice, diversele sale înregimentări în şcolile sau curentele momentului şi chiar textele sale cunoscute. Deşi se ştie ajuns la un moment când nu mai are multe opţiuni în faţă, autorul rămâne senin şi deschis, chiar în ceea ce priveşte opera sa. Dar care operă? „Omul şi opera nu se intersectează decât pe o porţiune, şi nu ştim dinainte care din ele e mai bună. Scriitorii – cu mine împreună – pun în cărţile lor cele mai înalte aspiraţii, ce au ei mai preţios… văzuţi de aproape ei nu câştigă, cu meschinăriile, cu mediocritatea obişnuită. Dar şi contrariul e adevărat, în alt sens: un individ e infinit mai mult decât cartea al cărei autor este…” etc. P.353 – 4).

În haosul în care plutea la venirea sa în Franţa, condus doar de ideea de a afla „cum e făcută o operă literară”, şansa lui a fost întâlnirea cu Mile Malcles, o celebră bibliotecară de la Biblioteca

Naţională, autoare a unui manual de clasificare utilizat atunci în toate bibliotecile lumii, care l-a îndreptat pe tânărul dezorientat spre Gerard Genette, pe atunci încă un necunoscut. Prin Genette ajunge la lingvistul belgian N. Ruwet şi apoi la seminarul lui Roland Barthes. Totul era interesant pentru tânărul bulgar cu o franceză încă imperfectă, care studia lingvistica, teoria literară, dar şi logica, matematicile, filosofia. Citea tot timpul la biblioteca Sorbonei, unde intra dis de dimineaţă, ieşea la prânz pentru „a mânca în viteză la restaurantul universitar de alături, apoi reveneam la bibliotecă de unde mai ieşeam la ora 18, ora de închidere. Era o veritabilă bulimie a lecturii, compensând foametea din anii bulgari…" Cine n-a cunoscut-o? Numai că Todorov ştie să utilizeze ceea ce citeşte şi, ca urmare a unor noi lecturi, revine asupra formaliştilor; Genette îi propune să facă şi să traducă o antologie din studiile acestora, care şi apare la Seuil. Antologia are succes şi Todorov este lansat, cunoaşte pe cei de la Tel Quel, pe Jakobson, pe Benveniste, se leagă de Sollers şi Derrida şi se afişează ca membru al grupului de semioticieni din jurul lui Barthes („un personnage pas facile a cerner", p.87), despre care scrie câteva pagini nu numai revelatoare, ci şi ataşante: „Era un personaj complex, ieşind într-adevăr din comun. Cunoscându-l, simţeai imediat inteligenţa lui superioară: înţelegea totul dintr-un cuvânt şi formulară lui ţâşnea imediat, strălucitoare. Era de o simplicitate extremă, orice dar nu un mandarin, şi într-adevăr generos cu tinerii din jurul lui. Nu mi s-a adresat niciodată ca un maestru elevului său, îl simţeam mai degrabă ca pe un binevoitor mai vârstnic. În acelaşi timp era cineva cu care era destul de greu să te înţelegi. Homosexualitatea juca un rol, cred, în melancolia sa… În conversaţie, dădea adesea impresie că se plictisea. Era teribil să vezi cum, amical cu noi, îl admiram, apoi dintr-odată se întuneca…"

Cartea, de aproape patru sute de pagini, nu se poate rezuma; ea devine tot mai personală şi mai implicată pe măsură ce autorul se apropie de prezent, evoluţia ideilor sale mergând împreună cu o responsabilizare crescândă în faţa consecinţelor morale ale opţiunilor şi clarificărilor sale, fie ele (a) politice, fie culturale. Umanismul, de la principii la acţiune, sensul moral al istoriei şi amestecul de bine şi rău din care suntem făcuţi, relaţia dintre memorie şi justiţie şi multe alte probleme care frământă lumea contemporană nutresc capitolele următoare ale acestei confesiuni; văzându-se pe sine nu chiar ca un promeneur soli-taire, ci ca pe un trecător, ca un fel de martor deci care

participă măcar indirect la marile frământări ale vremii, Todorov scrie o carte-document, o depoziţie valabilă pentru cazul său special, desigur, dar care implică şi reclamă atâtea altele încă nescrise. Să sperăm că le vom putea citi şi pe acestea cât mai curând.

Jurnale adevărate şi mai puţin adevărate

Cât de autobiografică este literatura autobiografică? Cu alte cuvinte, cât din ceea ce se prezintă cititorului sub această formă (memorii, istoria vieţii, jurnal ş.a.) este cu adevărat un document credibil şi cât este „literatură”, adică ficţiune? Şi cum ajunge ficţiunea să invadeze autobiografia, preluându-i procedeele şi mimându-i contururile?

Probabil că cel mai evident moment de ruptură între autobiografie şi ideea confesiunii directe este cel când apare o carte a scriitoarei americane Gertrude Stein, celebră în cercurile moderniste din Parisul de după primul război mondial pentru excentricităţile ei, pentru prietenia cu marii scriitori şi mai ales pictori de avangardă ai momentului (Picasso, Picabia, Matisse); pentru noi, se adaugă amănuntul că acestui cerc îi aparţine şi americanul de origine română Peter Neagoe, fost coleg cu Brâncuşi la Şcoala de arte şi meserii din Bucureşti, şi el pictor şi scriitor de mare interes. Gertrude Stein, scriitoare puţin cunoscută de marele public, obţine primul ei mare succes în 1933 cu o carte intitulată The Autobiography of Alice B. Toklas, „cartea care i-a schimbat destinul” spune o biografie a scriitoarei (James R. Mellow, Charmed Circle; Gertrude Stein and Company, 1974, p.351); nu este vorba de un roman, ci chiar de o „autobiografie” scrisă de altcineva. Alice Toklas nu este o invenţie a romancierei, ci prietena ei mai tânără, o participantă pasivă la mai toate evenimentele vieţii şi la toate întâlnirile ei publice, cu personalităţi devenite între timp celebre în lumea artei şi nu doar acolo. Ceea ce apare în carte în cele câteva mari capitole (înainte de venirea la Paris; Sosirea mea la Paris; Gertrude Stein în Paris, în 1903 – 1907 etc.) este chiar rememorarea faptelor reale la care se referă, originea şi viaţa tinerei Alice înainte de întâlnirea cu Gertrude printr-o rudă, desfăşurarea vieţii agitatului grup de care era înconjurată mai totdauna scriitoarea ş.a., numai că această rememorare se face în numele şi – până la un punct – cu încercarea de a respecta viziunea mai tinerei prietene şi chiar a felului ei de a scrie, totul însă făcut „prin delegaţie” de către Gertrude Stein. O spune chiar autoarea în numele

asumat al intermediarului, în finalul cărţii, arătând cum i-a venit ideea, ca urmare a insistenţei unor editori de a-şi scrie memoriile: „A început atunci să mă pisesze pe mine şi să spună că ar trebui să-mi scriu autobiografia. Gândeşte-te, spunea, ce de bani ai putea câştiga. A început atunci să inventeze titluri ale autobiografiei mele: Viaţa mea printre cei mari, Soţii de geniu alături de care am stat, Cei douăzeci şi cinci de ani cu Gertrude Stein. Apoi a început să spună că serios ar trebui să-ţi scrii autobiografia… După vreo şase săptămâni, Gertrude Stein mi-a spus: se pare că n-o să-ţi scrii autobiografia niciodată. Ştii ce am de gând să fac? Am de gând s-o scriu eu pentru tine. Am s-o scriu tot aşa de simplu cum Defoe a scris autobiografia lui Robinson Crusoe. Aşa a făcut şi aceasta este ea”. Deşi lucrurile sunt evidente deci, cartea a apărut fără numele Gertrudei Stein ca autor, cu fotografii ale Alicei sau ale primei pagini de manuscris („First page of the manuscript of this book”), cu o grijă pentru montarea realistă a „falsului” care ţine de înscenările tipice avangardismului anilor douăzeci. Succesul, cum spun biografii, a fost în primul rând material, i-a adus autoarei sume importante, dar şi o poziţie mai bună în raporturile cu editorii, care i-au acceptat apoi şi alte cărţi, în condiţii materiale rezervate autorilor de succes.

Nu se poate pune ideea acestei neobişnuite formule numai pe seama dorinţei autoarei adevărate de a se prezenta într-o lumină mai favorabilă şi aparent mai obiectivă decât i-ar fi permis o autobiografie de tip tradiţional, şi nici de a-şi colora eroii în culorile care îi conveneau.

Hemingway de pildă, decăzut din simpatia Gertrudei şi judecat mai aspru întrucât răspunderea era a Alicei; indiferent de diversele motivări, a fost o lovitură de geniu, dar ea n-a adus doar consecinţe fericite. După acest succes. Gertrude Stein trece printr-o perioadă dificilă pentru creaţie, marcată de nesiguranţă şi de infertilitate, mărturisită chiar de ea în scrisori („m-am pierdut complet… nu mă mai recunosc, mi-am pierdut personalitatea” etc). Biograful crede că e vorba de o criză legată de divulgarea propriei sale dimensiuni interioare, de cariera publică a identităţii sale; mă întreb însă dacă nu e vorba de o criză chiar a acestei identităţi, rătăcită acum între cele două destine şi vieţi: cea reală şi cea asumată. Psihologii ştiu că jocul cu identitatea nu este fără pericole şi nu doar o dată s-a întâmplat ca scriitorul să ajungă să fie urmărit de personajul care e alter-ego-ul său,

de propria lui creaţie, precum poetul Christopher Chubb, eroul cărţii lui Peter Carey, Viaţa mea ca o contrafacere (My Life as a Fake).

Chiar dacă astăzi puţină lume mai citeşte proza Gertrudei Stein, experienţa ei, direct sau indirect, rodeşte încă. Scriitoarea britanică Margaret Forster, autoare a unor romane cunoscute (Dame's Delight, Mr Bône's Retreat, Mother Can You Hear Me? etc.) şi a unor studii biografice şi biografii (Elizabeth Barrett-Browning, Daphné du Maurier) a publicat anul trecut un roman, reluat acum în ediţie populară – semnul sigur al succesului – care se intitulează Jurnalul unei femei obişnuite (Diary of an Ordinary Woman); este vorba tot de o ficţiune autobiografică, de un „jurnal" compus ca un roman, dar punerea în scenă este mai amplă şi face parte dintr-un montaj care include textul precum şi aparatul unei adevărate publicări de jurnal inedit: o prefaţă care explică în ce fel a ajuns acesta la editor, explicaţiile editorului, o postfaţă care justifică decizia de a publica jurnalul unei femei ca atâtea altele, a cărei viaţă a acoperit aproape întreg secolul al douăzecilea („A spune povestea unei vieţi atât de puţin neobişnuite şi chiar ceea ce Millicent King a trăit în felul ei foarte comun a fost comun cu atâţia din generaţia ei. Pentru mine, ea este tot atât de reprezentativă, în felul ei, ca şi soldatul necunoscut: femeia necunoscută a vremii ei"), o listă de lucrări consultate ş.a.

Numai că ultima pagină a cărţii, ca şi în cazul celei a Gertrudei Stein, este o Notă a autoarei care explică construcţia şi cauza ei: „Cartea a început aşa cum este descrisă în primele ei două pagini, numai că n-am întâlnit-o niciodată pe femeia aceea: ea şi-a anulat întâlnirea cu mine în ultima clipă, din cauza obiecţiilor familiei. Eram atât de doritoare să-i citesc jurnalul că am decis să-mi depăşesc dezamăgirea făcând ca şi cum l-aş fi obţinut şi l-aş fi citit. Rezultatul este o ficţiune". Ce nu se spune – dar putem bănui – este că şi acest punct de plecare este inventat, cartea fiind în mare măsură, după câte ne putem da seama, un fel de răspuns, o summă a procedeelor acestui gen şi în acelaşi timp o parodie a lor: de pildă, jurnalul lui Millicent începe în 26 noiembrie cu remarca, atribuită tatălui, că un jurnal trebuie să înceapă odată cu un început semnificativ, că ar trebui să aştepte deci până la 1 ianuarie pentru că „nimeni nu începe un jurnal în noiembrie". Ceea ce este, sau poate fi, o replică la o altă cunoscută ficţiune apărută acum vreo zece ani, Bridget Jones's Dictry (Jurnalul lui Bridget Jones) de Helen Fielding, care începe tocmai cu 1 ianuarie şi cu

o listă de decizii înţelepte de urmat în noul an, ale unei eroine care, bineînţeles, este departe de a le urma, aşa cum se vede în notele din jurnalul unei tinere care, acolo, nu este şi nici nu vrea să fie „an ordinary woman”.

Imaginarea unui jurnal nu este decât o altă formă de explorare a identităţii, temă care domină literatura contemporană pentru că domină, bineînţeles, şi lumea noastră de astăzi.

Periscop

O privire mai consistentă asupra prozei universale şi româneşti ne arată repede că materia autobiografică se topeşte mai uşor – deşi în grade diferite – în opere de ficţiune decât în texte consacrate genului, memorii, jurnale sau autobiografii propriu-zise. Abia disimulată în opere ca De două mii de ani, dar prezentă în mai toate celelalte opere ale lui Sebastián, violent personală în romane ca Maytrei sau Huliganii, ca să nu mai vorbim de romane precum cele de adolescenţă ale lui Mircea Eliade, existentă în grade diferite în volumele ciclului lui Petru Dumitriu „Puterea şi posesiunea”, dar şi în câteva din romanele sale franţuzeşti, substanţa unei experienţe personale a vieţii şi în acelaşi timp a vieţii lor intelectuale, sufleteşti, spirituale, invadează cele mai multe şi probabil cele mai importante creaţii ale prozatorilor noştri din secolul care abia a trecut. Expresia lor directă, nedisimulată şi deci mai greu de aşezat într-un profil avantajos, vine la mulţi dintre ei, dar vine mai târziu, cu oarecare reticenţă (vezi cele două volume de dialoguri crepusculare ale lui Petru Dumitriu cu Eugen Simion şi cu George Pruteanu) şi nu risipeşte întotdeauna întrebările pe care cititorul e adus să le formuleze. De fapt, un volum de memorii e tot aşa de greu de scris ca şi un roman, şi probabil că într-o anumită măsură el chiar trebuie construit ca un roman; nu vreau să spun că el cere o „intrigă”, personaje şi o structură romanescă, de orice fel, ci doar că el trebuie construit după o anumită logică pe care, bănuiesc, însăşi materia autobiografică este aceea care o impune.

Autor al unor apreciate romane în care elementul autobiografic este prezent sub diferite forme (în romanul poliţist Party cu un ceas mai devreme, în romanul psihologic în căutarea Alexandrei, ambele născute din experienţa unui român stabilit în străinătate), Constantin Eretescu oferă astăzi cititorilor un volum de memorii ale căror frumuseţe şi neobişnuită forţă de captaţie vin, în parte cel puţin, din această capacitate rară de a oferi substanţei autobiografice structura,

abordarea şi întinderea cele mai potrivite, părând crescute una din alta şi sporind astfel impresia de autenticitate şi impactul emoţional asupra cititorului. Ce e drept, şi materia autobiografică de care vorbim, dacă n-a fost tocmai uşor de traversat pentru copil şi pentru familia lui, pentru memorialist se dovedeşte foarte „generoasă”.

De la început, biografia scriitorului se dovedeşte mai neobişnuită şi mai interesantă decât altele, pentru că dl. Eretescu se mărturiseşte a fi un scriitor român făcut, iar nu născut: ca şi Conrad, Apollinaire sau Nabokov (invoc aceste nume celebre pentru că nu găsesc cazuri mai modeste în literatura noastră), dl. Eretescu nu este un vorbitor nativ al limbii în care scrie, şi când a ajuns în ţară, după războiul abia încheiat, copil de vreo şapte sau opt ani, el vorbea ruseşte. Rafinatul scriitor de astăzi, etnograful cu vechi state de serviciu la Institutul de folclor „al profesorului Mihai Pop”, studios al obiceiurilor aflate pe buza uitării, în special în zona Maramureşului şi a Argeşului, venea dintr-o Basarabie sfâşiată de război şi oropsită de o politică falimentară, dintr-un orăşel de graniţă şi dintr-o familie amestecată, cum sunt multe din familiile noastre mai vechi sau mai noi, dacă stăm să ne uităm peste o generaţie sau două: un tată armean, din Cetatea Albă (oraş cu o colonie armenească veche de şase sau şapte secole), căsătorit cu o fragilă bibliotecară cu ascendenţe polone şi ucrainene.

Una dintre cele mai importante etape ale formării sale, vârsta incertă a primei copilării, cu amintiri indistincte, marcate mai mult de senzaţii decât de înţelesuri, formează materia primei părţi a acestor memorii, şi ea configurează o lume tulbure sub toate aspectele; fragmentarea secvenţelor, ceaţa şi vagul care învăluie multe imagini, sentimentul tulbure dar apăsător care marchează diferite momente ale perplexităţilor copilăreşti, toate însoţesc şi reprezintă de fapt o lume ea însăşi fragmentată de evenimente, de cotituri, toate decisive şi dramatice, de personaje învăluite în ceaţa confuziei dar şi a incertitudinii, cu personaje care apar şi dispar – ca într-un film mut – spre un destin dramatic sau doar neştiut, iar copilul pierdut între ţări, între culturi, limbi şi identităţi nu este doar el însuşi, ci şi simbolul acestei epoci marcate de răsturnări şi neprevăzute cotituri. Străbat această atmosferă tensionată mici secvenţe în care copilul joacă un rol central, aşa cum e firesc de altfel, deşi nu e conştient de asta, cu o naturaleţe cuceritoare: vorbind la persoana a treia despre sine, ceea ce

conferă o solemnitate aparte fiecărui gest al său, asistând suspicios la discuţia mamei cu o prietenă în care tot el este axul central în jurul căruia se învârte lumea, trimis la păscut calul unui ofiţer sovietic, părtaş la o despărţire – reconstituită mai târziu, după amintiri – de un cunoscut al mamei, întrezărit pe stradă într-un detaşament de arestaţi, şi multe altele care profilează o existenţă protejată, într-o familie asupra căreia se profilează tot mai distinct, tot mai apăsător ameninţarea destinului, a schimbărilor încă invizibile dar deja palpabile. Contrastul dintre orele solare ale copilului şi fundalul întunecat din care ele se decupează este un catalizator mai puternic decât orice adjective al sentimentului crepuscular care marchează orice cotitură a istoriei. Romancierul este şi el prezent în aceste amintiri, înserându-se, teribil de concret, într-un ocean al abstracţiunilor sub care ne-am obişnuit să ne protejăm conştiinţele, introdus chiar de la început printr-o aglutinare de date culese aparent la întâmplare din evenimentele anului respectiv, şi printr-un adverb adversativ care nu e decât un fel de metaforă de continuitate: „Altminteri. 1937 a fost un an deplorabil. Uniunea Sovietică se pregătea să încheie, înainte de termen, cel de al doilea plan cincinal. La Moscova, dar şi în alte oraşe, continua spectacolul proceselor publice încheiate invariabil cu condamnări la moarte… Germania şi Italia încheiau un tratat de alianţă, iar Chamberlain, ajuns prim-ministru al Angliei, era convins că va reuşi să-i pacifice pe Hitler şi pe Mussolini… În România, ţărăniştii se aliau în alegeri cu legionarii. Vor emigra în acest an din ţară 1337 de persoane… Vineri 21 mai, pe la orele amiezii, într-un mic spital din Cetatea Albă, o fostă funcţionară la biblioteca judeţeană, dădea naştere unui băiat”.

Dacă amintirile filtrând anii primei copilării conturează o lume aproape de basm, o proiecţie mirifică în ciuda nenorocirilor din jur, venirea în Bucureştii postbelici, în mahalaua Ferentari, cu profilurile locului, cu peisajul prăfuit şi meschin, cu ameninţările cotidiene (foarte reale: vărul Garic şi familia lui sunt denunţaţi şi predaţi ruşilor, care-i returnează în Basarabia), noua lume în care intră pieziş, prima dragoste, prima întâlnire cu inexplicabilul (o halucinaţie premonitorie în urma căreia scapă de un trăznet), preludează lumea reală, viaţa concretă de aici, într-o geografie cunoscută de toţi, liceul, facultatea, începută la filosofie, apoi teribilele procese şi exmatriculările din anii ’58 şi ’59, cu încercările de reinserţie, întâi în „câmpul muncii”, apoi din

nou la Facultate, cu umilinţele şi temerile respective: devine, în sfârşit, filolog!

Puţină lume mai ştie probabil astăzi cine a fost Petru Comarnescu iar doctoratul lui în filosofie de la University of Southern California, care trezea respectul şi curiozitatea noastră în anii cincizeci, când i-am citit America văzută de un tânăr de azi, nu mai impresionează într-o lume în care un număr semnificativ de intelectuali şi-au făcut specializarea în Statele Unite; cariera sa, începută în spaţiul filosofiei şi continuată câtva timp sub acest semn, căci participă la câteva congrese internaţionale şi publică cercetări în domeniu, nu pare să fi fost luată în serios de specialişti şi nici el n-a perseverat, nici n-a încercat să ocupe un post în această specialitate, consumată în principiu în spaţiul didactic. Petru Comarnescu a fost irezistibil atras, încă din prima tinereţe, de publicistică, de gazetăria culturală, de funcţia de animator cultural („bacii cultural" îi spune un prieten), în spaţiul căreia se şi desfăşoară nu numai existenţa sa ca funcţionar la Fundaţiile Culturale Regale, la Ministerul Artelor, la diferite reviste, ci şi cariera sa de critic şi eseist, în mare parte consacrată istoriei şi criticii de artă, unde se situează, probabil, şi cele mai durabile realizări.

Jurnalul său, recent publicat la Ed. Noul Orfeu sub îngrijirea lui Traian Filip, Mircea Filip şi Adrian Munţiu într-o serie intitulată (nimerit în acest caz) Destine refuzate, ocupă trei volume cuprinzând însemnări din anii 1931 – 1962 (anii 1931 – 1937 au mai apărut în 1994, cu o prefaţă de Victor Durnea), şi justifică această egidă prin neîmplinirea unei meniri pentru care Petru Comarnescu – ca şi alţi tineri de vârsta sa, din cercul său dar şi dinafară lui – se credea chemat: să fie romancierul acestei generaţii pe care o credea cu totul deosebită şi care chiar era, fie şi numai pentru faptul că era prima generaţie de intelectuali apărută după marea Unire, după împlinirea unui ideal care – cum spune Cezar Petrescu – concentrase toate energiile şi proiectele generaţiilor anterioare, aceasta fiind deci prima liberă să-şi aleagă şi să-şi împlinească propriile proiecte.

Toţi scriitorii acestui moment de euforie au avut obsesia „operei" care să-i reprezinte şi mai ales a „romanului generaţiei", pe care, într-un fel, Mircea Eliade, C. Fântâneru, Pericle Martinescu chiar l-au şi scris, deşi rezultatul n-a fost cel scontat; nu fără dreptate, Neagu Rădulescu – plecând chiar de la Comarnescu – ironiza „generaţia" care

tot promitea să dea această operă: „Ehehe! spuneau atunci. O să vă arătăm noi vouă! Şi nu le-au arătat prea mult” (Turnul Babel, 1941, p. II). Acest roman a vrut şi Petre Comarnescu să-l scrie, şi în pofida marilor lui calităţi intelectuale nu l-a scris niciodată, deşi bibliografia lui cuprinde multe volume: niciunul însă de literatură propriu-zisă, adică de ficţiune. Este vorba deci de o iluzie, de un bovarism cum vedem destul de des manifestându-se printre critici, sau este – măcar în parte – efectul pervers al unei vieţi frânte de un cutremur care a distrus numeroase destine intelectuale, umane în general?

Jurnalul său este marcat de periodice crize de revenire, de promisiuni şi încercări de a începe măcar această mare operă care să reprezinte ce era mai bun şi mai nou în generaţia lor, în prima generaţie a intelectualilor de după marele război. Iniţial, părea a se contura ca un roman pur autobiografic: „Dacă am să scriu un roman despre mine, am să mă apăr în el...” (1 ian. 1932), pentru a se extinde treptat asupra tuturor celor din jurul său, asupra generaţiei sale deci: „Ce lucru frumos ar ieşi din problematica aceasta a relaţiilor dintre cunoscuţi, prieteni, adversari din sânul aceleiaşi generaţii, mai ales a unei generaţii atât de bogată, contradictorie şi mult înzestrată cum este cea a noastră...” (20 oct. 1932, vol. I. p.72), proiect care i se pare imposibil de realizat în 1934. când devine evident că „generaţia” se rupe în bucăţi („Cartea mea despre tânăra generaţie nu va mai putea fi scrisă. Am pierdut ocazia...”, la 7 ian, vol. I, p.105), dar reluat mai târziu, în condiţii mult mai dificile: „ar fi interesant de început un roman cu un om imediat după ce a renunţat la sinucidere şi care caută frumosul din viaţă, după ce urâtul de a trăi îl determinase să se sinucidă” (8 mai 1948, v. II, p.23), sau: „plănuiesc romanul generaţiei şi o nuvelă cu viaţa pictorului Luchian” (5 mai 1949, vol. II, p.44). Proiectul nu era abandonat nici peste alţi zece ani şi la 16 oct. 1960 nota din nou în jurnal: „Cred că dacă aş mai avea de trăit doi-trei ani şi m-aş bucura de oarecare linişte morală şi materială, aş putea scrie romanul [generaţiei mele] pe care, sub diferite forme destul de nebuloase, am dorit mereu să-l dau la iveală” (vol. II, p.237). Romanul n-a fost scris niciodată, bineînţeles, şi nici nu există vreun indiciu că scriitorul s-ar fi apucat efectiv de scris proză, în afara unor timide însemnări, tot în Jurnal, despre „o mică nuvelă, gen Thomas Mann” ş.a.

De ce nu a scris Comarnescu această operă? Este o întrebare pe care şi-a pus-o şi Alexandru George, într-un eseu de acum vreo

douăzeci de ani, când jurnalul nu fusese publicat. Răspunsul nu e uşor de dat: putea el cu adevărat s-o scrie într-o viaţă consumată mai tot timpul sub imperiul unei frenezii culturale dar şi vitale (jurnalul dă suficiente detalii), care interzic beneficiarului accesul la acest tip de creaţie? Pe de altă parte, martor fiind al unei epoci de un dramatism greu de imaginat astăzi, notaţiile lui nu exclud calităţi de creator de tipuri, de atmosferă şi de relaţii inter-umane văzute sub un unghi sumbru deformator, ca la Călinescu de pildă: mama, vara Aneta, care i-a fost ca o a doua mamă, întreaga familie şi lumea prietenilor, văzută zi de zi mai ales în lumina cenuşie a anilor cincizeci, a vârstei şi a neputinţelor care vin odată cu ea, pot forma fundalul unui roman, dar nu oferă suficientă materie pentru miezul acestuia. Există însă suficient material pentru un dosar, ca să nu spun un roman al epocii de opresiune, în care un personaj poate fi chiar autorul, încercând sincer să înţeleagă şi să justifice catastrofa prin care trecuse „generaţia" lui. Cum spune singur, el nu era principial ostil noului regim, pe care îl judeca naiv, după declaraţii: „Eu unul nu mă simt deloc supărat că burghezia şi moşierimea au fost desfiinţate practic. Aş dori pentru idei şi artă mai multă înţelegere şi cândva [probabil câteva – n.n.] călătorii de studii. N-am avut niciodată ideal banul şi nici afacerismul sau spiritul de căpătuire nu m-au călăuzit. Am fost progresist în acest sens şi de aceea pot colabora sincer şi eficient cu conducătorii de azi, regretând doar că lumea nu e mai luminoasă şi mai puţin învrăjbită" (1 aug. 1948, vol. II, p.36). Nu e de mirare că el încearcă serios să înţeleagă ce se petrece şi să asimileze punctele de vedere ale marxismului chiar în viziunea lui N. Moraru, „totuşi de mare folos pentru informarea unor oameni ca mine asupra ideologiei şi practicii artei la noi, în funcţie de lupta antiimperialistă şi de lupta de clasă" (idem, p.33 – 34). O mare naivitate şi nu oportunism cred că găsesc în aceste judecăţi ale unui democrat sincer, care n-a avut experienţe fericite în protipendada unde a pătruns pentru o clipă datorită căsătoriei cu fiica lui Manolescu-Strunga şi care a urmărit cu spaimă succesul extremei drepte, inclusiv printre prieteni („Cele cinci luni de regim legionar au constituit o tragică şi catastrofală experienţă... ororile săvârşite de rebeli în cartierele evreieşti... monstruoase, ca şi uciderea lui Iorga" etc, nota el la 16 martie 1941, în vol. I, p.209, sau „tineretul trebuie ferit de influenţele nefaste ale legionarilor" în 24 martie, idem, p.215); o naivitate a cărei victimă a fost în primul rând el

însuşi.

„Huliganul” clasic este, desigur, Sebastián, cel care – într-o dramatică şi memorabilă carte, apărută în 1934 – îşi expune, cu curaj şi cu o nobleţe neînţeleasă atunci, suferinţa sfâşierii între două identităţi, a pierderii unor iluzii, unor prieteni şi a unei raţiuni de a exista; procesul pe care i l-au intentat atunci şi prietenii, şi duşmanii, pentru această carte sinceră, strălucitoare şi dureroasă, romanul autobiografic De două mii de ani, a impus lămuririle din pamfletul Cum am devenit huligan, din anul următor, şi a creat astfel noul înţeles al unui termen pe care Eliade îl lansase într-un roman modest, cu un înţeles ambiguu. Norman Manea, scriitor important din valul celor care apar în condiţiile modestei liberalizări de la sfârşitul anilor şaizeci şi ulterior din emigraţia românească (înţeleg prin asta, în primul rând, că a continuat să scrie în româneşte), preia în ultima sa carte, recent apărută (la Polirom, 360 p.), termenul lui Sebastián odată cu întreaga problematică a identităţii sale scriitoriceşti şi intelectuale pentru a o dezbate deschis, într-un proces de clarificare interioară şi totodată publică; el reia, adică, în condiţiile unei biografii proprii, marcate de evenimente încă mai tragice decât ale înaintaşului său, dezbaterea de principiu asupra identităţii şi situaţiei unui scriitor evreu din România căruia istoria (oamenii, împrejurările, timpul), în ciuda unei alte opţiuni iniţiale, sau cel puţin unei alte predispoziţii, îi impun evidenţa sau chiar necesitatea unui „divorţ”: fără ranchiună, cum spune el spre sfârşitul acestei cărţi tragice şi dureroase, dar şi fără iluzii, el constată că această separare marcată în condiţiile dictaturii prin emigraţia sa în 1986 este ireversibilă şi că, deşi continuă să simtă condiţia sa de emigrant, deşi continuă să scrie în româneşte, limba lui Caragiale şi a lui Sebastián, deşi aici şi-a întâlnit destinul, pe viitoarea soţie, şi „destinul a venit spre mine, traversând de pe un trotuar pe celălalt”, totuşi cuvântul acasă nu mai înseamnă pentru el decât adresa actuală: Upper West Side, Manhattan, New York, şi întoarcerea – o călătorie de douăsprezece zile pe care o face la Bucureşti în 1997 – nu este o întoarcere: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese” (p.307).

Spun că întoarcerea huliganului este o carte probabil tot atât de tragică pe cât era cea a lui Sebastián pentru că ea, cartea lui Norman Manea adică, include, dacă nu cumva pune pe primul plan al suferinţei care o nutreşte, nu propria lui suferinţă, dilemă şi renunţare, cât pe

aceea a părinţilor săi, mai tragică, mai absurdă şi mai nemeritată, dacă se poate spune aşa, şi desigur mult mai binecunoscută şi asumată decât aceea a părinţilor lui Sebastián, evocaţi acolo doar în trecere, pentru a fundamenta propria sa poziţie, dilematică şi contradictorie încă prin divergenţele istorice şi psihologice ale ascendenţei lui imediate, aşa cum o şi defineşte într-o pagină celebră din romanul său. Diferenţele, mai cu seamă caracterologice şi psihologice, apar şi la părinţii autorului, care le cunoaşte însă mult mai bine biografiile, decât Sebastián pe ale părinţilor lui, şi pe care le reconstituie nu numai cu mai multă migală, dragoste filială potenţată de târzia sa revenire şi mână de romancier, ci şi cu sentimentul – îndreptăţit – că le proiectează emblematic într-o istorie mai generală a erorilor şi a nedreptăţilor fără a căror înţelegere şi judecată nu se poate nimic construi, nici măcar imaginea unui trecut. Reconstituirea acestor biografii este de altfel, mi se pare, punctul central al cărţii, şi din treptata clarificare a umbrei convenţionale care este, în general, imaginea părintelui pentru fiecare copil, din adiţionarea nuanţelor, aparent capricios şi întâmplător convocate în acest proces al decantărilor care este totodată şi unul al identificării, se degajă, cu liniştită dar neezitantă forţă, direcţia de evoluţie a sentimentelor, a înţelegerii şi a asumării propriului său destin: cel pe care. cu calmă melancolie dar şi cu sentimentul unor inevitabile pierderi (amintiri, prietenii), îl împlineşte acum scriitorul. De la tânărul contabil, îngrijit şi stăpân pe sine, care întâlneşte în autobuzul de Iţcani o frumoasă călătoare până la bătrânul care emigrează abia în 1989 în Israel, peste o jumătate de secol din viaţa unei familii de evrei din nordul ţării simbolizează traumele şi nedreptăţile care le-au pricinuit, pe fundalul unei istorii dramatice, pline de convulsiile unor evoluţii la care nici victimele, nici purtătorul lor de cuvânt nu au cum reflecta. Etapele acestei vieţi apar şi se configurează treptat, prin nuclee epice care pun în lumină caracterul şi trăsăturile fiecăruia dintre părinţi: deportarea brutală din 1941 şi inimaginabilele ei suferinţe (în care, spre deosebire de Auschwitz, au murit doar jumătate din victime, notează autorul cu un sumbru sarcasm: „Performanţa Transnistriei a rămas ambiguă, ca tot ce este românesc"), procesul montat din anii cincizeci şi detenţia tatălui în lagărul de la Periprava, imaginea mamei obligată să facă o muncă umilitoare, aceea a tânărului student, nevoit să ascundă tatălui suferinţa mamei, acesteia condiţia precară de sănătate a tatăhr,

continua sa încercare de a anula un trecut care îl apasă şi îl înlănţuie, trăgându-l către un destin global pe care îl refuză, toate acestea sunt elemente ale unui roman adevărat, al cărui tragism şi adevăr este chiar motivul pentru care nu se poate sublima în literatură. Autorul nu este un istoric, el nu analizează fapte şi cauze la scara generalităţilor, ci depune mărturie despre ce a suferit, văzut şi înţeles, şi mărturia sa este capitală nu numai pentru el şi lanţul de martori/martiri (etimonul grecesc cuprinde ambele sensuri şi le luminează astfel) pe care-l reprezintă, ci pentru noi toţi, a căror existenţă într-un spaţiu comun ne-a legat de aceeaşi istorie, căci numai din asemenea mărturii se poate reconstitui trecutul, se poate înţelege şi, până la urmă, se poate asuma.

Între profilul delicat, când anxios, când relaxat, al mamei, întotdeauna devotată până la sacrificiu familiei şi de aceea insensibilă la formele exterioare, la jigniri sau ironii, figură puternică şi diafană totodată, de care se apropie acum prin raportare la figura mamei evocate de Proust, şi cel al tatălui, om al ordinii şi al onoarei, interiorizat şi zgârcit cu manifestările, de o modestie mândră şi intratabilă („nu moartea, ci umilinţa i se părea insuportabilă"), profilul fiului se defineşte şi el treptat, prin acumulări de succese şi înfrângeri şi printr-o maturizare care îl pune în cele din urmă în faţa unei alegeri mult timp amânate de oroarea oricărei înregimentări, oricărei „entităţi" generale în care individul se dizolvă cu toate particularităţile lui: studiile politehnice (pentru că îl implică mai puţin emoţional), scrisul, viaţa retractilă a unui intelectual care îşi crează un cerc de prieteni şi de preocupări pentru a se proteja de agresiunea exterioară, iluzia unor posibile schimbări viitoare.

În pofida acestor încercări de rezistenţă la istorie, determinările acţionează şi istoria – istoria familiei, istoria proprie – îi revelă treptat nu numai detaliile şi semnificaţiile trecutului, ci şi viitorul, care este ireconciliabil cu prezentul, iar scriitorul devine un personaj suspect, un potenţial „duşman" al regimului şi, până la urmă, un duşman veritabil. Cum spune el, „Huliganul renunţase, până la urmă, la jocurile de societate, devenind ceea ce nu voia să admită că ar fi: un troublion, un trouble maker": el nu mai ignoră presiunile, ci le înfruntă, refuză să devină informator, publică texte considerate agresive, „antipartinice" şi „antinaţionale" şi, în cele din urmă, cere aprobarea pentru emigrare.

Este prea devreme, şi fără îndoială imposibil în câteva rânduri,

să poată cineva sugera bogăţia de nuanţe şi atmosfera de totală sinceritate a cărţii, nu numai dramatismul de care am vorbit; dar poate ar mai trebui menţionate şi razele de umor (trist, de obicei) care colorează paginile de panop-ticum, egal de neîndurător cu sine şi cu alţii, intuiţii psihologice şi fericite formulări generalizatoare, cum mi se pare aceea care apropie specificul policrom şi vivace al agorei greceşti şi al ghetoului evreiesc, ambele „stimulând comerţul afectiv şi de idei, ca şi comerţul propriu-zis", sau cea despre suferinţa care „nu ne face mai buni, nici eroi. Suferinţa corupe, ca tot ce este omenesc" etc. De o sinceritate care generează inevitabil dramatism, durere şi revoltă în faţa unui trecut despre care ne întrebăm încă „cum s-a putut" întâmpla, cartea lui Norman Manea, izvorâtă dintr-o necesitate pe care o exprimă cel mai bine editorul sau american („You were an eye-witness and as a writer you must react"), trebuie citită şi recitită, privind în faţă toate mărturiile unei istorii care ne leagă, oriunde ne-am stabili: la Suceava, la Bucureşti sau la New York, unde – helas! – toţi avem acum rude.

Semnul duhului omenesc

Două sau trei generaţii de la începutul anilor şaizeci, la Facultatea de filologie de atunci, au dat câţiva absolvenţi al căror nume s-a remarcat de la început în domeniul cercetării, în stilistică, etnologie, literatură, spaţii pătrunse de un vântişor al noutăţii pe care l-au sprijinit, printre alţii dar mai mult decât alţii, profesorii Tudor Vianu, Alexandru Rosetti şi Mihai Pop: aşa se explică apariţia – atunci, la începutul anilor şaizeci – a unui cerc de studii de poetică şi stilistică pe lângă Institutul de fonetică şi dialectologie, al cărui director era Al. Rosetti, şi a cel puţin unui volum de cercetări apărut în 1966, intitulat chiar Studii de poetică şi stilistică, în care au publicat probabil primele lor lucrări importante tineri precum Sanda Golopenţia, Mihaela Mancaş, Liliana Ionescu, Irina Bădescu, Sorin Alexandrescu, Virgil Nemoianu, Toma Pavel, Const. Eretescu, Mihai Zamfir, regretatul Radu Niculescu şi alţii. Ajunşi de mult printre cei mai cunoscuţi lingvişti, semioticieni, etnologi, critici şi istorici literari ai generaţiei lor, profesori la universităţi din Bucureşti şi din străinătate, pe mulţi dintre aceştia i-am văzut „întorcând armele" şi trecând, din lumea celor care cântăresc scrisul altora, în tabăra scriitorilor propriu-zişi: n-a fost nicio surpriză să-l vedem aici pe Const. Eretescu, care scria proză încă înainte de a deveni student, în împrejurări rememorate cu

nostalgie şi cu strălucire în recentul său Periscop, dar i-am văzut treptat şi pe Mihai Zamfir, cu romanele sale din viaţa intelectualităţii bucureştene, pe Sanda Golopenţia (Mitul pagubei) şi pe Virgil Nemoianu, cu eseuri memorialistice din ce în ce mai apropiate de literatură. Toma Pavel, primul plecat din acest grup şi aflat astăzi printre cei mai interesanţi cercetători din lume ai ficţiunii narative, profesor la Universitatea din Chicago după ce a trecut pe la cele din Ottawa, Harvard şi Princeton, a publicat şi el încă de acum douăzeci de ani un roman, Le Miroir persan (la Denoël, în 1978), pe care nu-l cunosc; anul trecut a publicat însă la Fayard un al doilea roman care, tradus foarte recent de Polirom, a ajuns şi în mâinile noastre: A şasea lumină (în original e vorba de al şaselea braţ al sfeşnicului).

Cu un titlu simbolic pe mai multe nivele ca şi romanul care îl poartă, A şasea lumină este iniţial – ca şi romanul lui George Steiner de pildă – o căutare a identităţii etnice şi a meandrelor implicite, căci eroul coboară dintr-o familie evreiască asimilată, cu multe necunoscute în trecutul său începând chiar cu tatăl dispărut de acasă; treptat, ** e transformă într-un roman al căutării unei identităţi p simplu, pentru că Ludovic încearcă, la vârsta unei ţintiţi încă neaşezate, şi experienţa nu mai puţin traumatizantă a exilului. Această structură, prezentată schematic aici, este învăluită în carte în mai multe straturi care configurează un fel de labirint simbolic al căutărilor (şi găsirilor) care se produc, îţi dai seama treptat, datorită unor personaje înzestrate cu puteri călăuzitoare, cu darul de a ilumina personajul de care se apropie, de a-l „împuternici”, un fel de catalizator precum misteriosul Mr. Quinn al Agathei Christie: ciudatul său prieten Gloss, cu istoriile sale abracadabrante care se dovedesc adevărate, măcar la nivelul faptelor, familia Fraterilor, ale cărei urme semnificative le regăseşte peste tot în lume, şi până la urmă soţia, calma şi impenetrabila Barbara, de care îl va lega o căsnicie nelipsită de episoade neaşteptate şi de descoperiri tulburătoare, de cedări şi acceptări prudente, cum este – ni se sugerează – orice instalare într-o identitate nouă. Căci până la urmă această temă mi se pare că predomină concertul polifonic al rememorărilor, introspecţiilor şi căutărilor lui Ludovic Veghe, obligat de împrejurări să schimbe mai multe stări şi identităţi în cursul unei vieţi încă ascendente, iar soluţia care pare să se profileze într-un final care închide era iluziilor şi o deschide pe aceea a acceptărilor, este un compromis raţional cu

propriile sale ambiţii şi o instalare într-o normalitate care să prezerve măcar una dintre identităţile revendicate: a sinelui.

Romanul este conceput şi scris de un autor avizat, care menajează de la început mari spaţii de manevră pentru un cititor nu mai puţin avizat, cunoscător şi degustător al istoriei recente şi totodată al modelelor livreşti la care autorul se raportează destul de frecvent. Este vorba atât de mici detalii de decor inspirate de experienţa românească a autorului pe care nu ştiu cum le-a interpretat un cititor francez (trimiteri încifrate la cazul criminalului Râmaru şi interdicţia traducerilor din Thomas de Quincey, la atacul unei filiale a Băncii Naţionale, la lumea intelectuală bucureşteană şi în general a „foştilor" cu trăsături ici şi colo poate identificabile), cât şi de traseele epice şi motivele utilizate, mult mai familiare: modelul general al romanului lui Eco, în primul rând, cu plasarea acţiunii iniţiatice într-un mediu bibliotecăresc cu sugestii şi lecturi la fel de esoterice (căci Ludovic este bibliotecar într-o arhivă de cărţi confiscate, inclusiv din fostele biblioteci mănăstireşti), cu găsirea unor texte a căror lectură este premonitorie pentru erou, dar şi cel general de pildă, al căutării unui Graal negăsit până la urmă şi poate inexistent, periplu în care însă ultima concluzie este că nu eşecul căutării contează, ci parcurgerea drumului şi ideea care o luminează.

Este evident de aceea că episoadele romanului nu reflectă egal aceeaşi lume şi că peripeţiile vieţii lui Veghe se petrec pe cel puţin două nivele distincte, în care acela „realist", al vieţii bucureştene, al emigrării aproape forţate şi apoi al instalării sale în condiţia de exilat, de străin acceptat şi acomodat într-o lume normală de peste ocean, este dublat de acel numit iniţiatic, în care funcţionează „a şasea lumină" din cele şapte ale sfeşnicului ritual, aceasta fiind semnul „duhului omenesc, zămislit ca să auzim şi să înţelegem". Acest nivel este ocupat în mare parte în relatările inflamate ale prietenului Gloss, raportabile toate la planul real (motivele pentru care a fost citat Ludovic în proces, să zicem), şi în acelaşi timp la experienţe inexplicabile doar prin relaţia logică, experienţe pe care poveştile prietenului le luminează şi le integrează într-o ordine ambiguă, a unor raţiuni superioare care ne scapă, a unei confuzii globale între vis şi viaţă, dar operantă şi plauzibilă: aventura lui Gloss cu sasul de la Monetărie, care-i transmite foiţe de aur printr-o stratagemă savant elaborată, relaţia lui cu Mihaela şi cu Fundaţia pentru ajutorarea celor

persecutaţi de comunişti, cu fiul celebrului regizor şi multe altele care recompun o atmosferă complicată, destinată totuşi să se limpezească treptat, pe măsură ce dincolo de aparenţe şi de faptele izolate apar aceleaşi instincte şi aceleaşi trăsături umane pe care le ştim de pretutindeni, plăcerea şi nevoia de a fi iubit, setea de putere şi dorinţa de dominare, senzaţia de singurătate şi de incomunicabilitate care găsesc uneori succedanee, în funcţie de natura şi calitatea umană a fiecărui suferind, firescul actului de introspecţie, de căutare a sinelui într-o lume în care gândirea, chiar în formele ei educate, nu mai este apanajul unor profesionişti etc. Toate acestea sunt infiltrate în textura unei cărţi cu structura unui roman de investigaţii, cerută în acelaşi timp de materia ei complicată şi de tipul demersului pe care-l întreprinde chiar povestitorul: pentru că bănuiesc, în spatele acestui aparent roman de căutare a sinelui şi a identităţii, un roman adevărat al căutării de sine şi a unei identităţi pe care, în forme mai mult sau mai puţin rudimentare, ni le căutăm cu toţii.

Înţelegem prin biografii lucruri diferite, de unde şi atitudini diferite faţă de ele. Biografia în accepţia clasică a cuvântului, care vine din „vieţile ilustre” ale antichităţii, este povestea unei existenţe exemplare, un om ridicat pe soclu, ale cărui vorbe şi mai ales fapte au puterea să ne mobilizeze prin exemplul perfecţiunii: aceasta este biografia clasică sau, poate mai corect, a „clasicului” şi la ea se gândea probabil Flaubert când respinge curiozitatea unui posibil biograf, într-o scrisoare celebră din 1860, scriind: „N-am nicio biografie... Există oameni care să le spună (celorlalţi – n.n.) că eşti brun sau blond, glumeţ sau melancolic, în vârstă de atâtea primăveri, dedat băuturii sau iubitor de acordeon. Eu cred, dimpotrivă, că scriitorul nu trebuie să lase din el decât opera. Viaţa lui importă prea puţin”. (Cam în acest fel îi răspundea şi Caragiale tânărului Horia Petra-Petrescu, care-i cerea date despre familie pentru un studiu monografic: „Ce-are a face familia mea, care nu-i nobiliară, cu operele mele?”). Biografia poate fi văzută însă şi din perspectiva romantică, dacă-i putem zice aşa, a celui care îşi împlineşte marele proiect al vieţii parcă în ciuda acesteia, care îşi construieşte opera în pofida vieţii sale disolute, triste, nefericite, Verlaine să zicem, sau minate de neînţelegere, de boală, de singurătate, în general de neşansa sortită geniului: Eminescu, aşa cum apare el în biografia celebră a lui Călinescu. În acest caz, biografia nu este numai un adevărat roman, ci şi „cea mai filosofică formă de istorie” – cum zice

Dilthey – pentru că tinde să o explice, să o înţeleagă.

Sigur, această înţelegere nu înseamnă întoarcerea la vechiul concept al biografiei ca model, cum probabil se gândeşte Southey când, într-un pasaj din delectabilele sale Scrisori din Spania şi Portugalia, declară biografia „cel mai util dintre genurile literare" (biografia ar fi deci un fel de manual de morală practică), ci aşezarea ei pe terenul istoriei: nu o istorie care se luminează prin simpla investigaţie a etapelor ei, cât se poate de vechi (ca în Viaţa domnului Jonathan Wild cel Mare al lui Fielding), ci prin înţelegerea trecutului într-o perspectivă a complexităţii, care este şi aceea a romanului, şi a biografiei. În fond, par să conveargă toate opiniile, ceea ce interesează în biografie nu este partea ei exterioară, suma gesturilor şi întâmplărilor unui individ, ci istoria interioară, adesea insesizabilă, a conturării şi maturizării elementelor legate direct de operă, de natură intelectuală sau sufletească, accesibilă numai lui Dumnezeu şi romancierului, zice Hesse (în Demian).

Din nefericire pentru biograf, elementele de fineţe ale determinărilor interioare nu au însă o marcă vizibilă, utilă conţopistului care le caută pentru à la contabiliza. „Viaţa gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viaţa interioară a insului" îşi începe Eugen Ionescu recenzia biografiei lui Călinescu pomenite mai sus, „un gest nu îmi exprimă o subtilitate şi nu îl cred concludent: cred că nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară... ci, cel mult, o întrerupe sau o anulează". Genul însuşi este incapabil să răspundă aşteptării şi nu autorul e vinovat de eşec: „Neadevărată este mai cu seamă prezumţia... că poţi cunoaşte măcar momentele esenţiale ale unei vieţi sufleteşti, dar momentul decisiv al vieţii mele sufleteşti poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale" etc. „Nu mă poate interesa decât biografia interioară – chiar imaginară – dar adevărată spiritualiceşte a poetului". În sfârşit, îl acuză că „a literaturizat un om care trebuia înţeles deasupra literaturii... că a expus fapte... neapărat a expus fapte: prin natura lucrului!", şi că în felul acesta „cartea domnului Călinescu nu depăşeşte aşadar tehnica unei simple vieţi romanţate" (recenzia apărută în Azi, nr. 3 – 4, 1932).

Eugen Ionescu înţelege deci prin biografie descifrarea indescifrabilului, pătrunderea în cifrul secret al relaţiei individului cu arta, aflarea şi înţelegerea chimiei interioare care duce la creaţia pentru care e admirat: ea este un gen imposibil, sau hibrid la rigoare,

pentru că ar trebui să ducă la explicarea genetică a artei prin incursiuni fericite în istoria vieţii afective şi intelectuale a eroului său, cam ca în critica genetică a lui Caracostea. A înlocui acest demers prin simpla raportare a evenimentelor exterioare înseamnă pentru el a romanţa biografia. Mai există o accepţie posibilă a acestei sintagme, iscată după primul război mondial de biografiile lui André Maurois, adică aceea de biografie „înfrumuseţată", emasculată de aspectele ei neconvenabile; acesta e sensul în care foloseşte cuvântul într-o cugetare din Discobolul unde, acceptând că „biografiile sunt de două feluri: neromanţate şi romanţate", are un cuvânt ucigător – dar probabil drept – pentru autobiografii: „Autobiografiile sunt însă totdeauna romanţate; altfel autorii ar prefera scrisului sinuciderea".

Polemic, pentru Arghezi biografia este inutilă nu pentru că este imposibilă în singura ei variantă care ar justifica-o – aceea a biografiei interioare – ci pentru că opera individului în chestiune, adică scriitorul, nu are legătură că acest interior: „Pentru schiţarea celor mai mulţi scriitori, opera lor este de ajuns. Scriitorul comun, mai mult sau mai puţin talentat, este un meseriaş care nu s-a identificat cu suprema lui statornicire. El îşi părăseşte lucrul ca un tinichigiu care s-a fript cu ciocanul de aramă şi ca pe un patron care-l plăteşte. Viaţa nu îi este angajată în destinul literaturii lui, literatura lui nu are un interior, el nu simte o chemare în literatura lui, nu jertfeşte nimic, nu risipeşte nimic: păstrează şi adună". Aceste fraze, pe care le va contrazice într-un fel, confirma în alt fel, cu ironie, propriul său destin, pleacă de la constatarea că „Specia scriitorului e de multe ori capabilă de acte de viaţă de o vulgaritate totală şi de zămisliri cumplite în domeniul abjectului pur. Albul hârtiei. În lumina căreia el seamănă şi recoltează, nu se strecoară în individul lui sufletesc" (în articolul despre Leon Tolstoi, din 1930).

De fapt, şi Arghezi o ştia foarte bine, între viaţă şi operă există o legătură – numai că ea nu e accesibilă oricum şi oricui. O arată – cine altul – tot Călinescu, într-o „cronică" din 1958, cu un accent poate prea apăsat pe explicaţie, unde altcineva ar fi pus sugestie: „Ce este biografia unui scriitor? Este viaţa în sensul cel mai înalt al cuvântului, succesiunea de momente superioare sufleteşti explicând opera, sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii. Biografia ca şi romanul este o operă realistă, adică de generalizare concretă, iar nu de notaţie natura-listică". Şi aşa ne întoarcem iar la viaţa romanţată,

numai că ea nu este acum romanţată cu evenimente, ci cu idei proiectate pe fundalul, eventual istoric, al unei societăţi anume.

Printre câştigurile sigure – multe, puţine, câte or fi fost – ale literaturii noastre de după 1989 se numără şi memorialistica de toate tipurile, o avalanşă de volume debordând încă din primii ani capacitatea de cuprindere şi de analiză a criticii, încât nu e de mirare că o bună parte dintre aceste apariţii nici n-au fost menţionate, necum discutate. De la jurnale din anii obscuri ai unor autori trecuţi de mult în eternitate la memorii şi autobiografii ale unor actori importanţi pe scena dinainte şi de după 1989, zeci şi sute de asemenea cărţi au prezentat publicului românesc o revanşă îndelung aşteptată nu doar asupra terorii în sine, ci şi asupra neputinţei de a vorbi despre teroare, despre viaţa noastră aşa cum a fost ea, cu mici eroisme şi cu mici laşităţi în cele mai multe cazuri, dar şi cu tragedii reale şi cu sacrificii tot atât de reale, de-a lungul unei teribile jumătăţi de secol. În această perspectivă, fiecare mărturie este preţioasă, fiecare aduce o depoziţie despre fapte şi sentimente, despre victime şi călăi, dar mai ales despre noi înşine şi despre „cum a fost cu putinţă" ceea ce s-a întâmplat; nu e mai puţin adevărat că, tot în această perspectivă, este cazul ca – dincolo de implicaţiile politice, personale, de procesul firesc al polemicilor privind aspectul juridic, moral, politic al faptelor respective – şi critica, critica în sensul larg al cuvântului, să înceapă să examineze această cantitate uriaşă de texte din punctul de vedere al specificului genului, din punct de vedere al implicaţiilor lor de ordin literar, sociologic, filosofic chiar, din punct de vedere general uman.

Ultimii doi ani, în special ultimul an a adus, după părerea mea, câteva cărţi importante care arată că distanţa începe să-şi producă efectul: pe de o parte, asistăm la o calmare a febrei documentar-arhivistice, a dezvăluirii faptului brut (care e mai greu de atestat şi de judecat în această formă decât pare la prima vedere) şi pe de alta au ieşit din rezervă câţiva scriitori, foarte diferiţi, care au considerat că este timpul să comunice şi propria lor experienţă memorialistică, şi au făcut-o cu talentul, cu capacitatea analitică şi mai ales cu onestitatea care le este în general recunoscută. Au apărut astfel memorii ale unor autori români din exil, din „fostul" exil cum spunea cineva, precum Norman Manea (întoarcerea huliganului, Polirom, 2003) şi Constantin Eretescu (Periscop, Ed. Eminescu, 2003), care trăiesc în Statele Unite, sau Gelu Ionescu, care trăieşte în Germania

(Copacul din câmpie, Polirom, 2003), jurnale şi memorii amestecate oarecum, fiecare după o formulă proprie, ale lui Gabriel Liiceanu (Uşa interzisă, Humanitas, 2002) şi Mircea Cărtărescu (Pururi tânăr, înfăşurat în pixeli, Humanitas, 2003), un jurnal al anilor dinaintea schimbării al Tiei Şerbănescu (Femeia din fotografie, Compania, 2002), un volum de memorii conceput mai degrabă ca o autobiografie intelectuală, al lui B. Elvin (Datoria de a ezita, Ed. Hasefer, 2003), jurnalul Marianei Sora (Zilele cenuşei, Ad. Albatros, 2003) şi cel al Monicăi Lovinescu (Jurnal, 1985 – 1988, Humanitas, 2003) şi multe altele, care pot prilejui – fiecare în parte şi toate în ansamblu – nu doar o privire generală asupra acestui moment din evoluţia memorialisticii noastre, ci o adevărată discuţie.

Jurnalul Tiei Şerbănescu, apărut în 2002 şi foarte bine primit de critică, este un foarte caracteristic jurnal intelectual, chiar dacă nu seamănă cu altele de acest fel: autoarea consemnează evident întâmplările pe care le traversează şi care nu sunt lipsite de interes epic (este epoca în care la „România liberă", unde lucra, se manifestă grupul activ de opozanţi al lui Băcanu şi unde Tia Şerbănescu însăşi este întâi trimisă disciplinar la „documentare" şi apoi îndepărtată din redacţie), dar pagini ample sunt dedicate şi vieţii intelectuale, lecturilor sau meditaţiei pe marginea acestor lecturi, între care pagini excelente despre amorul în literatură şi romanul lui Camil Petrescu, despre modestie sau mai ales despre jurnale, cu opinii interesante despre anacronismul obişnuinţei de a publica jurnalele după un număr de ani de la dispariţia autorului, deci după pierderea referenţialităţii care „le obligă să devină din realitatea crudă o ficţiune întreruptă de câte un eveniment ce a supravieţuit", ca să nu mai vorbim de intervenţia în text, deseori „castratoare", a familiei celui dispărut (p. 1 87).

Cartea lui Liiceanu, apărută tot la sfârşitul anului 2002, care are cochetăria să nu-şi revendice nicio încadrare formală clară („jurnal, de fapt, nu e, eseu nu e, tratat nu e, roman nu e"), răspunde într-un fel tocmai acestei nemulţumiri a Tiei Şerbănescu pentru că ea cuprinde însemnările unui an din viaţa autorului în care întoarcerea la Heidelberg, unde studiase cu două decenii înainte, îi oferă pretextul revenirii nu doar asupra locurilor, ci şi asupra celui care era el atunci; este de fapt un leit-motiv al celor mai multe sau oricum al celor mai importante comentarii din acest roman al „tinereţii revizitate" – după

formula cunoscută – folosit, ni se spune, ca terapeutică a unei stări depresive, adică în situaţia în care se naşte adesea literatura. Substanţa cărţii este, în mare măsură, constituită din această confruntare repetată între imaginile unui trecut, aşa cum s-au fixat ele pe retina subiectivă a autorului, şi reconstituirea lor ulterioară. Retrăirea acelor vremuri şi a naivităţilor noastre de tot felul în oglinda senectuţii înţelepte mă ajută să înţeleg în ce chip ajungem la distanţarea necesară pentru a putea vedea mai clar ceea ce este aproape, pentru a realiza diferenţa din noi înşine ca prim pas pentru acceptarea diferenţelor de dincolo de noi: felul în care se constituia atunci, de pildă, imaginea adevărată a realităţii noastre pe care n-o vedeam de fapt, în clipa când reveneam din vreo scurtă călătorie în străinătate, urâţenia clădirilor, tristeţea figurilor, aspectul neîngrijit şi ponosit al hainelor, oboseala disperată şi delăsarea femeilor, lucruri care ajungeau uşor la noi în imagini ale filmului neorealist italian, ale literaturii sud-americane, dar pe care ochiul nostru obişnuit nu le mai vedea pe strada pe care treceam zilnic: „Lumea aceasta în care mă născusem, cu trenurile şi cu gările ei mizerabile, cu satele din Bărăgan, cu şoselele naţionale pe care întâlneai căruţe ponosite, bicicliști beţi, femei împingând cărucioare hodorogite, turme de vaci şi de oi, bătrâne îndoite din şale care cărau legături de vreascuri în spinare, toată viaţa aceasta a «României profunde» care nu avea nimic idilic în ea, o vedeam fără să o percep în incomensurabilul mizeriei ei atotstăpânitoare. Ea era a mea, stătea lipită de mine, mistificată şi devenită invizibilă prin chiar subînţelesul ei” (p.71).

Aceeaşi perspectivă de abordare a trecutului propriu o are şi cartea mai recentă a lui Mircea Cărtărescu, temperament cu totul diferit de al eseistului dar egal de interesat de propria personalitate ca de un prototip mai apropiat şi mai accesibil al umanităţii absolute, carte care este un mozaic de texte în cea mai mare parte memorialistice grupate în jurul încercărilor autorului de a se regăsi în ipostazele diferite ale vârstelor anterioare – copil, adolescent etc. – nu pentru a-şi trata nevroza, ci pentru a-şi contura o identitate profundă fără de care simte că nu există cu adevărat; într-un fel, procesul este similar, chiar dacă obiectul revelaţiei este propria persoană şi nu mediul în care se trezeşte aceasta: „Ştiu ziua şi ora, poate şi clipa când s-a petrecut faptul astral al vieţii mele, la fel de important ca şi concepţia, ca şi naşterea mea. Eram adâncit în Căderea lui Camus.

Percepeam foarte vag schimbarea luminii din jur: se însera. Hârtia proastă, galbenă, a cărţii devenise uşor portocalie. Plopii din curtea părăginită a grajdurilor foşneau. Şi, subit, mi-am dat seama, pentru prima dată în viaţa mea, că existam. Mi-am ridicat ochii din carte: iată, existam!” (p. II). Foarte natural pentru un scriitor precum Cărtărescu, a cărui literatură e parcă inspirată din ideea lui Borges după care „toate experienţele omului sunt (într-un anumit fel) analoage”, această revelaţie bruscă iluminează toate celelalte sensuri printr-o vizualizare permanentă, acaparatoare până la copleşitor, ca la romantici, ca la Hugo, care-i scria soţiei după ce vizitase Rouen şi descoperise vechea arhitectură franceză: „J’ai vu Rouen. Dis a Boulanger que / ai vu Rouen! îl comprendra tout ce qu’il y a dans ce moţ...” Comparaţia nu este exagerată, căci Cărtărescu rătăceşte îndelung prin vechile cartiere ale primei sale copilării, prin blocuri şi curţi abandonate, căutând să se „întoarcă” astfel la vârsta de atunci şi să se înţeleagă prin asumarea, prin aşezarea sa în poziţia respectivă (inclusiv la propriu, lăsându-se pe vine pentru a privi lumea de la înălţimea copilului de trei ani), şi breşele pe care le face în negura uitării sunt de fapt imagini de o pregnanţă „orbitoare”, fie ele recuperări ale memoriei, fie constructuri cu caracter simbolic, dar foarte vii. Situaţia este cunoscută de altfel şi explicată de Ricoeur într-un postulat al înrudirii de principiu dintre memorie şi percepţie, ambele garantate de fenomenul mărturiei oculare: „Se presupune că martorul a văzut” (La mémoire, l’his-toire, l’oubli).

Faţă de aceste procese de căutare a eului într-o lume de senzaţii în care subiecţii plutesc brownian căutându-se până în momentul revelaţiei, al reinstalării lor fie şi pentru o clipă, un moment de favoare a destinului, în identitatea care îi reprezintă, cartea lui Norman Manea are o cu totul altă structură şi motivaţie, deşi şi aici aparenţa cel puţin indică punctul de plecare într-un eveniment cu rolul de catalizator: invitat să revină pentru o vizită în ţara din care emigrase cu cincisprezece ani în urmă, mortificat de nedreptăţi, de umilinţe şi de neînţelegere, scriitorul se scrutează şi convoacă în acest proces toată istoria tragică a familiei şi a colectivităţii evreieşti din Bucovina din care descinde pentru a putea în cel din urmă răspunde la întrebarea dacă mai există vreo legătură sufletească, vreun cordon ombilical care să-l lege de ţara în care se născuse şi în limba căreia continuă a scrie. Frescă fragmentară, comportând pagini de roman şi schiţe de

personaje de o pregnanţă care anunţă probabil reluarea lor într-o altă carte, volumul lui Norman Manea plasează dezbaterea în zona moralului şi căutarea nu este atât a propriului sine – pe care tragicele evenimente trăite încă din copilărie, în deportarea din Transnistria l-au făcut să se găsească mai repede şi în pofida încărcărilor repetate de a rezista – cât a unei explicaţii ontologice şi deci a unei opţiuni de ordin istoric. Repetând într-o anumită măsură şi cu intenţie polemică traseul celebrei cărţi a lui Sebastián, Norman Manea nu mai se poate simţi, ca înaintaşul său, un om de aici căruia îi este imposibil să aleagă şi care se simte sfâşiat între cele două apartenenţe simultane ale sale (ca Sebastián), căci opţiunea sa este în cele din urmă declarată: el pleacă din ţara unde s-a simţit „marginal, nealiniat, exclus" tocmai pentru că a asimilat experienţa părinţilor, a strămoşilor şi a lui Sebastián însuşi.

La prima vedere, cititorul ar putea fi tentat să apropie cartea lui Const. Eretescu, Periscop, de cea a lui Norman Manea pentru că unele asemănări sar în ochi: amândoi vin din medii minoritare (Eretescu e armean, născut în Basarabia, într-o colectivitate rusofonă), amândoi ajung la literatură după exercitarea unei alte profesii principale (Manea ca inginer, Eretescu ca etnolog), amândoi emigrează în Statele Unite şi amândoi continuă să scrie în româneşte. Peste cartea lui Norman Manea pluteşte însă umbra tragediei colective, a unui întreg trecut din care el singur se smulge, salvându-şi independenţa şi demnitatea cu preţul abandonării bătrânilor, al iluziilor şi al unei schi-zoidii culturale după toate aparenţele nu numai dureroase, ci şi fără leac: născut într-o familie laică şi format cultural în afara ghetoului, el rămâne – ca oricare dintre noi – urmaşul lui Eminescu şi al lui Caragiale, chiar dacă al lui Caragiale cel din Năpasta şi nu din Momente. La Eretescu, tragedia este personală, în pofida faptului că ea înglobează o serie de rude sau de cunoscuţi, naşterea şi supravieţuirea sa îi apar ca acte de miraculoasă normalitate – într-o lume ieşită din ţâţâni, pe cale să se prăbuşească în sângeroasa aventură a războiului, biograficul îi apare de la început autorului ca o contrazicere absurdă a istoricului, căci lumea trăia în anul naşterii sale pe alte coordonate: procesele din Uniunea Sovietică, foametea din Ucraina, pactul italo-german, apare Pe aripile vântului…

Dramatismul reconstituirii rădăcinilor istorice la Norman Manea (ale familiei sale, care se întemeiază pe fundalul ameninţător al

unor vremuri de antisemitism ascendent, al întâmplărilor premonitorii văzute din mediul unor mici burghezi provinciali, cu reacţii diverse la semnele dramatice, al maturizării unui conflict interior ireductibil între dorinţa de a ignora aceste semne şi imposibilitatea de a le concilia cu propria conştiinţă) are, în pofida sau poate tocmai datorită faptului că face parte dintr-o saga colectivă de care nu poate fi separată, o anumită generalitate, şi deci manifestă o anumită reţinere în faţa detaliilor: pudoarea unei rezerve care ascunde probabil şi o rană de iubire, nu numai una de reproş, îl face pe autor să expună ororile şi să le condamne, episodul deportării în Transnistria de pildă, dar refuzându-şi o radiografie prea detaliată a reacţiilor intime, lăsându-mi – mie cel puţin – impresia că nu vrea să intre prea adânc în reconstituirea amintirilor de atunci, fără îndoială dureroase, şi dosarul divorţului său de istoria şi locul naşterii păstrează o discreţie care de fapt îl apără.

Pentru Eretescu, noţiunea de exil şi de emigraţie începe din copilărie, când familia fuge din Basarabia la Bucureşti, din calea şuvoiului roşu, care vine după ei şi-i va teroriza copilăria, adolescenţa şi tinereţea; căldura, duioşia – chiar reţinută – şi umorul melancolic cu care priveşte episoadele unei copilării strâmtorate dar nu lipsite de bucurii fac din primele capitole ale cărţii probabil cele mai savuroase pagini ale sale, cele mai colorate afectiv, dominate discret de figura luminoasă a mamei. Şura, pe care o pierde de timpuriu. Deşi copilăria sa a suportat fără îndoială şocuri culturale precum cel al schimbării definitive a limbii uzuale (la care se şi referă în trecere), nu ele marchează evoluţia lui într-un mediu nou, necunoscut şi ostil măcar la început şi măcar exterior, faţă de care trebuia să-şi disimuleze nu numai opiniile, ci şi biografia, el şi cartea lui oferind de fapt un exemplu caracteristic de incongruenţă dintre istorie, istoria oficială, şi biografie.

Mai greu de pătruns şi de caracterizat este cartea lui Gelu Ionescu, critic şi el dominat de pudori şi rezerve de ordin intelectual, de nemulţumiri şi de o neîncredere care vin în contradicţie cu principala calitate care se cere în general unor memorii: aceea de a produce în faţa publicului, într-o totală sinceritate, cele mai ascunse părţi ale personalităţii şi vieţii sale, sau cea a lui B. Elvin, şi el eseist şi romancier care îşi filtrează amintirile prin sita referinţelor la cărţile lui dragi, cele care îi furnizează nu numai motive de anxietate în momente

de cumpănă (să arunce sau nu cărţile a căror prezenţă în bibliotecă i-ar putea atrage sancţiuni?), dar şi subiect de reverie, materie de studiu şi, adesea, referinţă salvatoare într-o încercare indirectă de a-şi proteja spaţiul privat al temerilor, speranţelor şi mai ales al reveriilor sale.

Unul dintre lucrurile care leagă aceste cărţi – şi bineînţeles atâtea altele – este faptul că toate stabilesc raporturi acute şi complicate, care merită o privire mai îndeaproape, între biografia autorilor lor şi istoria pe care o trăiesc, deci între două tipuri de realitate şi de „trecut" care se oglindesc în paginile lor. Biografia tuturor este, cum ne putem aştepta, într-un raport de adversitate cu istoria, şi nu numai cu istoria în sens de evenimente care se petrec în afara noastră, antrenându-ne pe neştiute într-un vârtej implacabil asupra căruia nu avem nicio putere (vezi decizia întâmplătoare a Tiei Şerbănescu de a lua într-o călătorie carnetul cu însemnări, inclusiv cea despre Ceauşescu), ci chiar cu istoria ca modalitate de organizare a reprezentărilor trecute, cu o istorie epică în care trauma producătoare de nefericiri individuale, dar şi de frângeri, de fracturi în existenţe individuale, nu are cum şi reprezentată în particularitatea ei irepetabilă; este sentimentul care-l frământă de pildă pe Norman Manea în lungile momente de după realizarea imposibilităţii de a se adapta, de a rezista în această lume strâmbă şi chircită care fusese şi a sa, când „August Prostul se săturase – cum zice el – de vechea partitură a victimei" şi când sunt convocate, pe rând, toate instanţele care au contribuit, conştient sau inconştient, la conturarea unei hotărâri decisive (istoria familiei, a tatălui, deportat de legionari în Transnistria şi apoi deţinut de comunişti la Periprava, a mamei, a rudelor, propriile tribulaţii şi umilinţe). Cum pot fi toate acestea incluse, fără a fi deformate şi a deforma la rândul lor, într-o istorie făcută din generalităţi? Cum se „poate ţine cumpăna unei realităţi de care memoria n-are cum să se apere?", se întreabă şi B. Elvin pe marginea unei cărţi a lui Primo Levi, căci memoria nu este numai instrumentul conservării, al amintirii, ci şi cel al selecţiei, al ierarhizării şi, până la urmă, muitării ca rezultat al acestui proces. În absenţa contextului, a schemei generale, care ierarhizează şi ordonează, trecutul nu există: „Mintea mea de azi – spune Cărtărescu – oarbă ca un liliac în privinţa viitorului, refuză din ce în ce mai des să se mai întoarcă şi în trecut. Poate fiindcă şi-a pierdut încrederea în sensul ei şi în coerenţa vieţii pe

care o guvernează... încep să cred că nu fac parte din plan...” (26).

Există o tensiune complicată între biografie şi istorie care face ca între cele două dimensiuni să nu existe decât un raport de colaborare superficial, dublat de o concurenţă tenace şi insidioasă care se exprimă nu prin competiţie, prin confruntare, ci prin opţiune alternativă: „istoria începe acolo unde se opreşte tradiţia”, adică memoria povestită, spune Maurice Halbwachs. Caracterul discursiv al biografiei este implicat în cel al memoriei, nu numai – cum s-ar părea – încel al istoriei ca istoriografie, chiar dacă discursul se desfăşoară în jurul unui singur element central, sub semnul căruia poate fi pusă o întreagă existenţă, cum este de pildă povestea ţăranului („povestea vieţii lui”, relatată de Eretescu) care după zece ani încă îşi mai aştepta nevasta, fugită în lume cu un şofer. Acest element central definitoriu, în cazul respectiv, este naivitatea şi buna credinţă, nutrite dintr-o mare bunătate, niciodată numite astfel în scurtul episod, dar cuprinse în întregime în ultima frază pe care i-o citează autorul: „Eu zic că se întoarce... Dumneavoastră ce ziceţi?”

Avem a face aici cu raportul dintre naraţiune şi portret, indisolubil legate în memorie pentru că amintirea se constituie, de regulă dacă nu întotdeauna, în jurul acţiunii şi deci a figurii unor indivizi, a unor profile, siluete, portrete. Din acest punct de vedere, istoria nu procedează diferit de memorii, numai că ea se opreşte doar asupra acelor persoane care au jucat efectiv un rol într-o împrejurare oarecare, într-o epocă anume, indiferent de calitatea propriu-zisă a individului pe care poate doar hazardul l-a ales să-şi joace rolul: Alexandru cel Mare sau Prinkip, asasinul lui Franz-Ferdinand, amândoi pot fi convocaţi în paginile marii istorii pentru a-i ilustra meandrele. Subiectul a fost amintit în memoriile Marianei Sora de pildă, care – ca atâţia alţi memorialişti – reclamă dreptul de a aminti şi de a zăbovi în revenirile sale asupra unor oameni care nu au o statură publică sau chiar care nu interesează istoria, ci doar tipologia umană în general, adică literatura.

Cărţile scriitorilor noştri nu se pot, desigur, lipsi de această substanţă constitutivă a oricărei amintiri; chiar Cărtărescu, aplecat principial şi exclusiv asupra propriei experienţe, creionează cu detalii portretele colegilor care i-au lăsat amintiri neşterse, între ei Mircea Nedelciu sau cutare poet al boemei. Numărul acestor inserţii de tipul portretului moral creşte mai ales la memorialiştii indirecţi, cum este B.

Elvin, care sunt mult mai generoşi cu detaliile despre persoanele pe care i-au cunoscut decât cu propria lor biografie: în Datoria de a ezita de pildă (titlu inspirat de Camus şi care spune astfel mai mult şi parţial altceva decât ar putea să pară la prima vedere), lectura noastră găseşte în palimpsest referinţele interesante la propria biografie a autorului, la propriile gusturi, opţiuni etc, prin referinţă implicită, legată de personalitatea unor prieteni sau unor cunoscuţi; pentru a afla detalii despre autor trebuie să-i chestionăm amintirile despre aceştia, şi deci portretul lui Heinrich Böll sau al pitorescul matein Radu Albala, ca să nu spun că trebuie să ne adresăm preferinţelor sale de lectură şi de studiu, aşa cum la Liiceanu se desprind trăsături nebănuite sau oricum necunoscute despre autor prin bogatele referinţe la fiul său şi la felul în care sunt trăite complexele unui tată orfan de fiu în toată copilăria acestuia, regăsit miraculos la vârsta la care începe procesul maturizării intelectuale şi deci al revelării adevăratei sale personalităţi.

Sigur că aceste profile sunt mai substanţiale şi mai aproape de ceea ce este literatura în paginile prozatorilor de meserie, la Norman Manea, la Tia Şerbănescu, la Const. Eretescu. La Norman Manea, în chip firesc de altfel, portretele din unghiuri multiple ale familiei şi în primul rând ale părinţilor prefigurează chiar un posibil roman, fiecare dintre cei doi contribuind nu numai la conturarea unor destine cu adâncă valoare umană, cum se întâmplă mai ales când ele traversează împreună încercări la limita suportabilităţii, ci şi la prefigurarea unui traseu epic posibil.

La Eretescu, portretele personalităţilor (profesorii Al. Rosetti, Mihai Pop ş.a.) sunt convocate nediscriminator, împreună cu cele ale anonimilor, într-o secretă sau poate inconştientă tendinţă de a reproduce hazardul vieţii, unde lucrurile se amestecă până la confuzie, principiu sub care pare să fie pusă în general viziunea scriitorului asupra unei biografii încărcate de neprevăzut, de schimbări şi de fracturi; peste toate pluteşte însă, suverană, plăcerea etnologului (sau a entomologului, vreau să spun a scriitorului?) de a comunica, de a se găsi în mijlocul unui grup, al unei societăţi umane, acesta mărturisind că niciodată nu s-a săturat de lungile, frumoasele dar şi incomodele deplasări pe teren, făcute tocmai în scopul de a cunoaşte oameni din medii cât mai diferite. Prieteni sau simpli camarazi, aceşti oameni trăiesc prin dezvelirea treptată a unei identităţi morale, a unui profil în a cărui constituire o întâmplare joacă de regulă rolul de revelator:

colegul care-l lasă în pericol de a-şi pierde viaţa de teama unor complicaţii politice, înţeleptul Lică Grasu, liderul echipei de muncitori între care nimereşte când, student exmatriculat, ajunge hamal la descărcat buşteni, sau colegii de la cenaclul scriitorilor amatori şi mulţi alţii.

Şi în jurnalul Tiei Şerbănescu se găsesc portrete de indivizi memorabili, familia în primul rând, bărbaţii, văzuţi cu o luciditate rece şi vag dispreţuitoare, femeile învăluite în tristeţi şi suferinţe ca într-o cămaşă protectoare, în general văzute acum la o vârstă a bilanţurilor, „crepusculară", despre care autoarea mărturiseşte că-i place să scrie în tentative încă nefinalizate ale unui roman, dar şi despre puţinii prieteni pe care i-a avut: între ei, figura luminoasă a Danei Dumitriu. Faţă de aceste profile ca nişte eboşe din carnetul de schiţe al romancierei, alături de portretele caricaturale ale unor sărmani pontifi din „sistemul" presei şi al aparatului ideologic şi de percepţia frapantă a atmosferei unui grup, unui cartier, cu proaspete inserţii participative („discuţii pe care orificiul ţevii de încălzire mi le aduce drept la ureche, în pat, încât uneori mi se pare că se întâmplă în spatele meu. Ţârâitul telefonului lor se aude mai clar decât al telefonului meu şi trag nădejde că şi la ei se întâmplă la fel"), apare însă un sentiment neverosimil de concret pentru carte, pentru litera tipărită, care pune altfel în lumină această desfăşurare de percepţii violente, lipsite de ambiguitate, de tranziţie; pentru cărţi şi lumea lor, Tia Şerbănescu găseşte nuanţe delicate şi perifraze mângâietoare, biblioteca Bibicescu din Craiova îi inspiră „tulburări aproape erotice", un album cu însemnări de acum un secol şi jumătate o face să înţeleagă că scrisul ordonat este o formă de respect pentru cel care-l va citi, lecturile bulimice ale copilăriei îi par că seamănă „destul de bine cu amorul profesionist" şi cartea, cartea ca obiect îi trezeşte dorinţa „să mângâi hârtia groasă în care literele şi-au făcut cuiburi, să miros paginile, să pipăi marginile aurite" (lui Liiceanu, dimpotrivă, bibliotecile îi trezesc suspiciuni, ele induc prezumţia de înşelăciune sau cel puţin de ostentaţie). Faţă de această abundenţă de sentimente din zona amorului intelectual, profilele umane amintite înainte par desprinse dintr-o colecţie teratologică.

Participarea scriitorului la evenimente istoriei nu se petrece doar sub raportul proiectării biografiei sale sau a cunoscuţilor săi pe scara uriaşă a umanităţii, ea implică şi felul de a înţelege şi de a trăi conceptele, ideile cu care vine zilnic în contact, literatura pe care o

citeşte, presa care îi reflectă cum poate evenimentele zilei trecute; reacţia scriitorului faţă de aceste abstracţiuni este şi ea parte a biografiei şi totodată o fereastră prin care se poate întrevedea perspectiva largă a întregii epoci. Concepte care duc în cele din urmă la concretizări teribil de materiale, aproape palpabile, precum iubirea, visarea sau, iată, patriotismul, concept plămădit într-o foarte strânsă legătură cu acela de istorie, prilejuiesc luări de poziţie cu efecte deosebite pentru înţelegerea raportului dintre propria biografie, cu accidentele ei, şi felul de a concepe istoria ca o proiecţie ordonatoare a faptelor semnificative. Pentru generaţiile de după război, atitudinea celor dinainte, ideea patriotismului ca simplă reacţie, ca revoltă în faţa istoriei – istorie adversă nouă în chip special, eventual printr-o conjuraţie universală, care ne boicotează şi căruie i se răspunde la fel, prin amânare şi sustragere, cum sugerează câţiva eseişti din generaţia lui Eliade – este absurdă şi dăunătoare în primul rând nouă; ea este o expresie a incapacităţii de a ieşi din mitologie, din propriile noastre formule romantice încurajatoare, necesare şi benefice la origine – când eram doar o naţiune pierdută într-un Orient indistinct, fără individualitate şi fără existenţă politică – care devin însă. cu timpul, o scuză şi un paravan pentru laşităţi existenţiale dintr-un dublu complex, de inferioritate şi de superioritate, care ucide realismul şi dorinţa de acţiune.

Împotriva acestor poncife autodistructive se ridică astăzi mai mulţi scriitori, tineri şi mai puţin tineri, care trăiesc deja într-o lume contemporană cu ei şi care nu văd patriotismul doar sub forma unei atitudini ostile faţă de tot ce nu este „specific". O face un autor încă tânăr precum Cărtărescu, reprezentând o generaţie care se sufocă sub astfel de stereotipe: „Naţionalism, romantism, eroism, iată triada care, valorificată extrem de pozitiv de două sute de ani încoace, difuzată prin manualele de şcoală şi satisfăcând nevoia de mândrie de sine a tinerelor popoare din Balcani, a construit o imagine a identităţii etnice careta avut şi are imense dificultăţi de integrare în modernitate. În cazul României, amintirea ruşinoasă a trecutului «balcanic» fanariot, a fost adânc refulată, transformându-se într-un subconştient activ şi agresiv, mocnind sub stratul de civilizaţie şi europenism de suprafaţă..." (233 – 4); o face şi un autor din generaţia mea, Gelu Ionescu, care observă degenerarea din partea cealaltă a „cortinei", din exil: „Patriotismul meu e mai lucid, mai critic şi mai rece – mai ferit de

disperarea pe care o aveam în ultimii ani ai petrecuţi în ţară – judecarea valorilor literare româneşti s-a de provincializat; văd în provincialismul românesc (îndărătnic şi blocat, obtuz şi prea sensibil la «minor» şi pitoresc) cel mai mare duşman al culturii noastre de ieri, de azi şi de mâine. Constat că «boala» aceasta a făcut multe ravagii, chiar şi printre cei care au trăit destul în străinătate...” (p.87).

„Boala” de care vorbeşte Gelu Ionescu este o prelungire imatură a unui lirism ineficient, în teritorii care trebuie rezervate altor tipuri de abordări. Deşi crede şi el că „nucleul oricărei culturi... este lirismul” (p.75), cu referinţă evidentă la istoria conceptului, acelaşi Cărtărescu condamnă prelungirile lirice ale vechilor reprezentări mitologice şi confuzia lor cu valorile într-adevăr creatoare: „Euforia deşteptării conştiinţei naţionale a dus, în cazul fiecărui popor din Balcani, la o imatură, emoţională şi confruntaţională percepere a propriei valori. Acest fapt s-a petrecut la toate nivelurile culturale, rezultând o ideologie naţionalistă unitară. Descoperirea folclorului a dus la exaltarea virtuţilor biologice ale «eroilor» populari, voinicii din balade. În stare să mănânce cât zece, să bea cât zece şi să lupte cât zece...” (p.228) Prin repetiţii, la serbări, în mass-media, în generalizări colocviale, devenite uşor automatisme, aceste imagini – al căror caracter metaforic scapă celor mai mulţi utilizatori – ajung să devină componente ale identităţii naţionale la o mare parte din populaţia şcolară, mai ales la aceia care nu găsesc în profesorul de literatură din liceu o conştiinţă critică, generaţie de elevi devenită curând populaţia matură a ţării; „rezolvată” la acest nivel, problema unei adevărate identităţi, concept dinamic precum orice noţiune istorică, corelat cu întreaga noastră existenţă şi cu identitatea celorlalte popoare cu care trăim în lumea de azi, nici nu se mai pune.

Problema identităţii

Nu s-ar putea zice că românii n-au exersat încă demult spiritul de observaţie asupra lor înşişi şi nu au exprimat concluziile acestui examen în formule reprezentative, mai toate dacă nu chiar toate turnate în bronzul strălucitor al romantismului făuritor de mituri: „românul are şapte vieţi/ în pieptu-i de aramă...” (Alecsandri), „Românul e copilul dracului şi, în ceea ce numim spirit sarcastic şi de epigramă, nu-l întrece nicio naţiune” (Filimon), şi aşa mai departe. Dar dacă scriitorii au oferit publicului larg astfel de formule, generoase şi uşor de ţinut minte, constituenţii de ordin moral şi intelectual,

rezultatele proceselor istorice şi ale celor sociale, trăsăturile diverse, în fine, din care se compune o individualitate naţională asupra căreia veghează o într-adevăr magnifică şi veche unitate de ordin lingvistic, n-au prea fost analizaţi sau măcar identificaţi, nici în epoca romantică, nici după. Problemele de identitate s-au rezolvat mai întotdeauna simplu, prin opoziţie, ca într-un vodevil de Alecsandri, care şi el moşteneşte destul din simplismul teatrului de păpuşi: turcul e crud, cazacul e beţiv, grecul e fricos. Constituită în principiu în romanticul secol al XIX-lea, imaginea românilor despre ei înşişi şi despre cei din jurul lor a ajuns cu uşurinţă la dihotomii şi opoziţii favorizate de circumstanţe: luptând pentru independenţă sau măcar pentru autonomie, după ocupaţii îndelungate şi pustiitoare economic, în condiţii care răneau simpla conştiinţă cetăţenească, nu era absurd ca fiinţa naţională să se definească atunci în opoziţie cu ideea de „străin". E mai greu de explicat de ce această idee şi această opoziţie, care a găsit curând în evrei un simbol al alterităţii şi diferenţei (majoritatea refugiaţi de curând din Galiţia, vorbind o limbă neînţeleasă, îmbrăcaţi diferit, practicând o religie străină), a dăinuit.

Precipitată sub povara unui contencios prea multă vreme amânat, problema identităţii în cultura şi literatura română pare să fi cantonat atenţia sociologilor şi istoricilor, în ultimii ani mai ales, în spaţiul identităţii evreieşti, respectiv al raporturilor dintre comunitatea evreiască şi societatea românească tradiţională, fie ca o chestiune istorică (acordarea cetăţeniei, legiferarea participării evreilor la viaţa publică etc), fie ca una a prezenţei culturale caracteristice, de la Lovinescu încoace: mobilitatea spirituală, înclinaţia spre modernitate, vocaţia pentru intermediere (nu numai pentru traduceri, de pildă, ci şi pentru mijlocirea unor relaţii, pentru informaţia cea mai recentă, pentru experiment), sincronism estetic etc. Această modalitate de abordare, compensatorie într-o anumită măsură, este până la urmă de natură să disimuleze aspectul general al chestiunii şi caracterul ei vital pentru însăşi naţiunea română, care se află – se află de la ultimul război mondial încoace de fapt – în faţa unor opţiuni cu efect direct şi asupra viitorului mai îndepărtat, şi asupra celui imediat, opţiuni politice deci în ultimă instanţă; chiar abordarea, atât de importantă, a chestiunii raporturilor dintre identitatea evreiască şi cea a poporului în mijlocul căruia această minoritate trăieşte, sau a trăit, este favorizată de definirea identităţii româneşti ca

fundal al discuţiei şi ca problemă cadru din care derivă toate celelalte. Acest lucru înseamnă în primul rând, după părerea mea, discuţia felului în care alţii au perceput, din afară sau dinăuntru, raporturile cu „românii”, reprezentarea lor pe retina culturală a vizitatorilor (de la Richard Kunisch, la mijlocul secai XIX-lea, la Olivia Maning, să zicem), a concetăţenilor – evrei, ruteni, unguri sau germani – şi a noastră înşine, după ce am căpătat, într-un fel sau altul, suficientă distanţă pentru a ne putea vedea.

Din acest punct de vedere, cartea lui Norman Manea întoarcerea huliganului este cum nu se poate mai potrivită pentru a porni discuţia. „Huliganul” clasic este, desigur, Mihail Sebastián, cel care – într-o dramatică şi memorabilă carte, apărută în 1934 – îşi expune suferinţa sfâşierii între două identităţi, a pierderii unor iluzii, unor prieteni şi a unei raţiuni de a exista; procesul pe care i l-au intentat atunci şi prietenii, şi duşmanii, pentru această carte sinceră şi dureroasă, romanul autobiografic De două mii de ani, a impus lămuririle din pamfletul Cum am devenit huligan, din anul următor, şi a creat astfel noul înţeles al unui termen pe care Eliade îl lansase într-un roman modest, cu un înţeles ambiguu. Norman Manea, scriitor important din valul celor care apar în condiţiile modestei liberalizări de la sfârşitul anilor şaizeci şi ulterior din emigraţia românească (înţeleg prin asta, în primul rând, că a continuat să scrie în româneşte), preia în această carte termenul lui Sebastián odată cu întreaga problematică a identităţii sale scriitoriceşti şi intelectuale pentru a o dezbate deschis, într-un proces de clarificare interioară şi totodată publică; el reia, adică, în condiţiile unei biografii proprii, marcate de evenimente încă mai tragice decât ale înaintaşului său, dezbaterea de principiu asupra identităţii şi situaţiei unui scriitor evreu din România căruia istoria (oamenii, împrejurările, timpul), în ciuda unei alte opţiuni iniţiale, sau cel puţin unei alte predispoziţii, îi impun evidenţa sau chiar necesitatea unui „divorţ”: fără ranchiună, cum spune el spre sfârşitul acestei cărţi tragice şi dureroase, dar şi fără iluzii, el constată că această separare marcată în condiţiile dictaturii prin emigraţia sa în 1986 este ireversibilă şi că, deşi continuă să simtă condiţia sa de emigrant, deşi continuă să scrie în româneşte, limba lui Caragiale şi a lui Sebastián, deşi aici şi-a întâlnit destinul, pe viitoarea soţie, totuşi cuvântul acasă nu mai înseamnă pentru el decât adresa actuală: Upper West Side, Manhattan, New York, şi întoarcerea – o călătorie de

douăsprezece zile pe care o face la Bucureşti în 1997 – nu este o întoarcere: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese" (p.307).

Pentru a înţelege, măcar în parte, rădăcinile acestui divorţ şi ale unei plecări care nu înseamnă decât o suspendare indeterminată, „pasager disputat între fuse orare şi nu doar între ele", căci scriitorul e conştient de faptul că nu mai poate câştiga o altă patrie (pe care, totuşi, n-a pierdut-o, sau n-a pierdut-o de tot, pentru că un prieten, americanul polonez Louis, îi spune: „Tu ai, totuşi, o limbă", p.305), este necesar să ne raportăm la felul în care sunt văzute problemele identitare de către mai tânăra generaţie. Ca în procesul de degradare pe care personajele şi miturile romantice le suportă în proza ulterioară, ca în profilul ciocoiului văzut ca o caricatură a tânărului romantic cu plete şi pelerină de carbonaro pe care o găsim la Filimon, în Nenorocirile unui slujnicar, vechile imagini identitare puse în circulaţie de aceeaşi literatură romantică (ele pot fi regăsite în formulări aforistice de tipul: românul este cel mai ospitalier, românul e născut poet, folclorul românesc este cel mai bogat sau mai frumos etc.) întreţin un discurs regresiv, centrat asupra trecutului şi asupra unor virtuţi adesea pasive; acest discurs era justificat uneori de situaţia politică, de presiuni de altă natură, de conjunctura externă etc, dar imaginile ca atare, transferate într-o cu totul altă vârstă, la o cu totul altă generaţie decât aceea în mijlocul căreia fuseseră crescute organic, nasc astăzi reacţii contrare celor programate şi duc implicit la un efect de maturizare care se exprimă într-un mod polemic, de o anumită agresivitate desigur: „Raporturile cu Balcanii au fost esenţiale pentru întărirea reflexelor naţionaliste şi şovine ale românilor care. tradiţional, s-au considerat superiori popoarelor din Balcani şi au aspirat la o iluzorie hegemonie locală. Bună parte din confuzia şi tulburarea auto-perceperii românilor în ultimii ani ai epocii comuniste, de exemplu, s-a datorat inversării neaşteptate, dureroase, a acestor raporturi. La lipsa alimentelor, căldurii, la teama de poliţia secretă s-a adăugat atunci şi umilitoarea situaţie a nevoii de a urmări televiziunea popoarelor din jur… «Rău am ajuns», auzeai mereu în jurul tău, «să ne uităm la televizor la bulgari»…" (p.232). Cuvintele din fraza citată sau din aceea citată mai înainte, gândite în legătură cu situaţia de după 1989 (ambele din încercarea lui Cărtărescu de a analiza constituentul balcanic al individualităţii noastre), se potrivesc

foarte bine şi celei de dinainte, căci tendinţa de a căuta un ţap ispăşitor în altă parte decât în ograda proprie e inerentă slăbiciunilor omeneşti şi, favorizată de împrejurări, ea scapă de sub control: „Prizonieri în propria ţară timp de decenii, supuşi unei intensa propagande naţionaliste, românii au intrat în lumea liberă, după 1989, cu un ego hipertrofiat, care s-a confruntat brusc şi catastrofal cu realitatea, provocând perplexitate, frustrare, ură de sine şi mai ales de ceilalţi. De-aici confruntarea cu «duşmanul intern»...” (p.233).

Dintr-o asemenea disociere, care este încă şi astăzi semnul unui curaj de opinie mai rar întâlnit în mediul intelectual, rezultă şi o profesiune de credinţă neclintită în valorile universale, care nu se opun celor naţionale pentru că acestea nu sunt decât ipostaze particulare ale lor, forme ale unor monade eterne supuse timpului şi locului în care calată substanţă: „... nu sunt un autor din Estul Europei... Cărţile mele nu sunt străbătute de cine ştie ce oiţe din folclorul românesc sau de mătăniile ritului ortodox, ci de stele danteşti, de compasul lui John Donne, de lancea lui Cervantes... Sigur, subiectele mele pot fi, prin forţa lucrurilor, româneşti, recuzita românească, limbajul cu inflexiuni ale spaţiului meu psiholingvistic, dar temele mele nu pot fi altele decât marile teme ale tradiţiei europene, aceleaşi la Euripide şi la Joyce” (idem, p.209 – 210).

Sigur, nu orice manifestare a imperfecţiunii umane poate găsi ecou în spaţiul cultural, nu poate fi explicată în perspectiva unei reprezentări, unei ideologii originare, şi pentru a căuta rădăcinile unor acte bestiale şi inconsecvente (să zicem ofiţerul care îl brutalizează pe tatăl scriitorului după ce îl tratase cu oarecare omenie, cf. Întoarcerea huliganului, p. 163) nu e nevoie să recurgem la un mit sau la o superstiţie xenofobă; nu e mai puţin adevărat însă că asemenea manifestări, în care tendinţe general omeneşti sunt contrazise de apariţii întâmplătoare ale unui sistem global de desconsiderare sau de diabolizare a „străinului”, arată persistenţa şi periculozitatea latentă a reziduurilor pe care substanţa calmantă a civilizaţiei, a unor epoci de relativă bunăstare, de nebeligeranţă, nu face decât să le disimuleze, nu să le distrugă. Modificările structurale ale comportamentului unor vechi vecini, colegi, prieteni, care formează una dintre cele mai dureroase suferinţe în reprezentările celor care au trecut prin epoci de acutizare a intoleranţei (încă de la Sebastián, în De două mii de ani, dar şi în Jurnal, la Norman Manea) nu sunt posibile decât pe un teren unde

subzistă nu atât o idee simplist duşmănoasă la adresa alterităţii, cât una discriminatorie de tip romantic, în care specificităţile sunt definite prin opoziţii care ajung până la urmă la excludere. De ce nu poate fi Sebastián evreu şi român, de vreme ce au ortodoxia este definitorie pentru romanitate? Cărtărescu a atacat acest tabu în însemnările sale şi el arată de fapt că procesul nu se derulează pe terenul literaturii, care doar îl reflectă.

Totul concordă, mi se pare, pentru a ne semnala că trebuie revizuite conceptele de bază ale culturii noastre, nu pentru a renunţa la ele, pentru a adopta eventual altele, după modele străine, ci pentru a le aduce în contemporaneitate, a le mişca dintr-un imobilism care e mai dăunător decât înseşi efectele sale. Şi nu e vorba numai de efectele dramatice ale continuării reprezentărilor de tip mitico-romantic în epoca celui mai acaparator pragmatism, ci şi de efectele umoristice ale unei maniere de a trăi cultural într-o lume a vacanţei continue, a unei permanente excepţii de la regulile care, se ştie, sunt doar pentru alţii.

Pitorescul, împreună cu toate conotaţiile sale, este parte a tabloului care ne reprezintă şi el apare ca atare în amintirile noastre cele mai recente, odată cu senzaţia de ireal pe care el o reflectă într-o existenţă suficient de paradoxală. Aşa pare, de pildă, lumea noastră în tranziţie în paginile jurnalului lui Gabriel Liiceanu, descriind stupoarea unui oaspete venit din străinătate în faţa exploziei policrome şi aiuritoare la care asistă ca oaspete întâmplător în familia lui Mircea Dinescu: „Mai întâi a asistat la a doua nuntă a fiului cel mare al lui Pleşu, divorţat de prima soţie şi reînsurându-se tot cu ea… chef cu lăutari şi lume multă în satul Mănăstirea de lângă Dunăre. A urmat alt chef cu lăutari la moşia lui Dinescu din satul Cetatea, lângă Calafat. Apoi, pentru că se împlinea un an de la apariţia revistei Plai cu boi… o expoziţie cu chef mare… un episod scenic – fete goale puşcă, pictate din cap până în picioare… Dinescu însuşi cântând cu foc, la microfon, romanţe”. Consecinţă a acestui vârtej de fapte, venit din „spaţiul aseptic german”, prietenul a făcut „o viroză reactivă cu febră de 40 de grade” (p.209). Anecdotica, savuroasă, nu este suficientă pentru memorialist, care trage din aceste întâmplări o concluzie analitică: „cine se uită astăzi pe scena politică a României cu greu poate spune unde se termină mahalaua şi unde începe istoria şi tot din cauza asta, ziaristul şi nu istoricul este figura emblematică a lumii în care trăim”. Mahalaua, desigur, este un termen categorial, cu trimitere spre eternul

Caragiale, spaţiul povestirii suverane în care timpul stă pe loc, în pofida aparenţelor trepidante: „În istorie se iau decizii, în mahala deciziile se amână. În istorie se înfruntă destine, în mahala lumea se ceartă şi se împacă. În istorie se înfăptuieşte şi se progresează. În mahala totul este agitaţie şi lumea stă pe loc”.

Fără concluzia didactică, aceeaşi întorsătură concluzivă, ca finalul unei snoave, o au unele din micile istorisiri presărate printre amintirile de folclorist ale lui Const. Eretescu, cum ar fi aceea a felului în care se manifestă uneori decretul divin, în consonanţă cu gustul artistic: într-un sat de pe malul mării, invadat vara de turişti din lumea bună, sătenii hotărăsc să ridice o altă biserică în locul celei vechi, devenită neîncăpătoare, dar foarte frumoasă şi veche pe deasupra. Numai că popa, sensibil la alte tentaţii decât ale celor sfinte, a cheltuit banii strânşi pe băutură şi pentru o femeie. „Până în ziua de azi – mărturiseşte autorul, care iubea vechea bisericuţă – sunt convins că Dumnezeu a fost acela care l-a ispitit şi l-a trimis la crâşmă, unde l-a supus la martiriul beţiei şi curviei, l-a declasat şi l-a lăsat să-şi atragă asupră-şi oprobriul concetăţenilor, toate acestea ca să-şi salveze lăcaşul”.

Dar şi aceste inserţii în tonuri grase, flamande, contribuie probabil la conturarea unei lumi fără echivalent în alte părţi (iată, am căzut şi eu în patriotism local), căci excesul de generalitate, lipsa pigmentului concret în orice istorie care neglijează detaliul, face ca tabloul să nu mai poată fi recunoscut, să fie deformat, descărnat de elementele care-l materializează, cu alte cuvinte el moare prin chiar procesul de esenţializare dacă e împins până la ultima sa limită. Confruntate cu documentele memorialistice (scrisori, jurnale, amintiri), spune Cărtărescu, „prefabricatele pe care le primim îşi arată precaritatea, tendenţiozitatea şi-n ultima instanţă falsitatea. De fapt, trecutul nostru cultural este în întregime de carton”.

Există concluzii?

Este sigur că talentul joacă un rol esenţial în relatările memorialistice, precum în orice activitate umană, şi că nu altfel se poate explica hazul şi chiar relevanţa unor detalii, de pildă cele despre aptitudinile culinare ale povestitorului, puse în faţă cu inaptitudinile altora, felul în care Noica îşi fierbe o cafea sau Monica Lovinescu prepară macaroane la cuptor, toate în jurnalul lui Gabriel Liiceanu. Problema este însă în ce fel aceste amănunte, puse într-un asemenea

text pentru a-l înviora sau pentru a proiecta o anumită imagine a autorului (sau şi pentru una, şi pentru alta), participă şi la transmiterea către cititor a unei experienţe sau unei valori mai generale, aceea pentru care anticii – şi cronicarii noştri pe urmele lor – considerau că cititul istoriei este o îndeletnicire nu doar plăcută, ci şi profitabilă.

Treptat, după 1990, odată cu acumularea mărturiilor şi cu desprinderea noastră treptată de latura cea mai imediată şi mai concretă a propriului nostru trecut, şi cu încercarea firească de a căuta puncte de apropiere între acest trecut individual şi cel al altor indivizi, al „nostru”, al unei colectivităţi oarecare, a început să apară tot mai clar că nu fiecare document uman este şi un document istoric, că faptele relatate cu amănunţime, fiecare având importanţa sa din punctul de vedere al martorului, nu au întotdeauna aceeaşi relevanţă pentru istoric, nu sunt valori de minimă generalitate apte a fi înseriate într-o imagine globală a epocii. Oferind un album de fotografii din trecut, asemenea memorii nu pot ajuta istoricului, a cărui treabă „consiste jus-tement a traiter ce materiei, à l'interpreter et surtout à l'integrer a un recit qui permet seul de comprendre ce qui s'est passe”, cum zice un filosof al istoriei (Maurice Lagueux, Actualite de la philosophie de l'histoire, Presses de l'Université Laval, 2001, p. 189). Cu alte cuvinte, evenimentele şi dezvăluirile senzaţionale după care tânjeam în primii ani, dintr-un deficit de informaţie elementară şi bineînţeles din naivitate, şi în care au abundat un anumit tip de memorii, pot să nu participe la definirea unei epoci sau oricum, nu în măsura în care ele nu sunt şi punctul de plecare al unei posibile meditaţii existenţiale.

A apărut deci mai clar. pentru cititori dar şi pentru autori, că între memoriile care acumulează evenimente nude şi cele care nu-şi refuză încercarea – foarte personală de altfel – de a le interpreta, chiar de a glosa puţin asupra faptelor pe care le prezintă, ultimele au mai multe şanse de a atinge nivelul istoriei şi de a interesa implicit, pentru că nivelul şi calitatea cititorului de astăzi s-a modificat – şi el: ca o persoană conştientă de condiţia sa, care participă la propria sa reprezentare în lume, el nu mai este un simplu subiect de istorie, un producător de evenimente, ci şi un analist, un modelator al ei şi al sensurilor sale. Fireşte că nu adevărul istoric sau marea morală care stabileşte principii sunt obiectul acestei participări la configurarea

istoriei, ci o miză mai personală şi mai justificată pentru un particular: problema reprezentării sale în ansamblu şi în primul rând aceea a identităţii sale. Problema identitară pare să fi devenit miezul mai mult sau mai puţin evident al oricărei viziuni istorice contemporane, iar în această direcţie depoziţiile „martorilor” sunt inconturnabile. Este, în mare măsură, şi trăsătura care uneşte cărţile de care neam ocupat, şi ea nu exclude, ci presupune meditaţia autorului asupra problemei şi a complexului de factori determinanţi ai istoriei, pentru că identitatea, în sensul cel mai larg al cuvântului, este şi un dat biologic, şi un construct cultural şi un rezultatul al unui act de voinţă, o opţiune care rezultă dintr-o deliberare, adică ceva foarte greu nu doar de definit, ci şi de asumat.

Ca efect al tuturor acestor fapte, memorialistica translează încet către o prezentare mai puţin înfeudată evenimentelor, dar dând o atenţie sporită evenimentelor personale, particulare, mai preocupată să înţeleagă şi să le explice, din mai multe puncte de vedere, în care ele se dimensionează uneori diferit, potrivit umbrei aruncate pe pânza fiecărui fundal ales (sau impus) de propria capacitate de analiză, de propriile obsesii, de propria personalitate. Evenimentele senzaţionale, dramele trăite sau uneori doar văzute, nu mai formează materia cea mai preţioasă a acestor memorii, privirea autorilor se întoarce mai des şi mai profitabil spre valorizarea aspectelor umane, inclusiv a unora mai puţin glorioase, spre evidenţierea motivaţiilor, spre încadrarea lor în trăiri, în halucinaţii, în obsesii care îi explică infinit mai mult decât faptul în sine, şi în felul acesta memorialistica se apropie tot mai mult de o literatură aflată oricum şi nu de azi de ieri în marş viguros către recuperarea subiectivului, a experienţelor personale, a trăirii fiecărei întâmplări pe multiple planuri. Cel mai bine se observă această tendinţă în memorialistica ultimilor ani. În care apare tot mai vizibilă prezenţa unor scriitori, în general a unor intelectuali care, pe de o parte, şi-au luat o anumită distanţă faţă de trecut, inclusiv faţă de propriul lor trecut, pentru a gândi asupra lui, iar pe de altă parte înţeleg că această meditaţie este şi ea doar o parte a unui proces, mult mai vechi şi mult mai larg. La acest proces participă mulţi alţi semeni ai noştri, preocupaţi de aceleaşi probleme ca şi noi, dar nu în acelaşi fel; şi poate că această participare împreună, deşi nu unitară, pe planul comun al spiritului la experienţe dintre cele mai diverse, începând cu mâncatul împreună (activitate simbolică şi sacră de altfel:

cuminecarea) și terminând cu marile încercări ale vieții și ale morții, este un lucru mai important decât rezultatul ultim, dacă el există.

Glose pe o fișă de bibliotecă

Cred că românii au o vocație specială pentru bibliotecă și îmi promit să încerc odată să o și demonstrez. Dar această vocație de bibliotecar poate fi susținută cu date și nume, și nu doar în spațiul nostru carpato-danubiano-pon-tic, unde mai toți marii intelectuali au fost – o perioadă a vieții măcar – bibliotecari, bibliofili sau bibliomani, de la înaintași ca Cipariu sau ca Eminescu mai ales, la moderni precum criticii Perpessicius, Basil Munteanu sau G. Călinescu și chiar la poeți ca semănătoristul Șt. O. Iosif, bibliotecar la Fundația Universitară, sau simbolistul Al. Obedenaru, bibliotecar la Academie; dar și când ajung peste hotare, românii tot în bibliotecă se reped: de la Ion Codru Drăgușanu, care a străbătut Europa ca să vadă lumea, și când ajunge în Orașul lumină („nu Paris, ci paradis" cum zice el), băiat sprinten și cunoscător de limbi străine, nu face altceva decât să se angajeze bibliotecar la Biblioteca de împrumut a d-nei Bloum Babejac din rue Saint Lazare, foarte aproape de locul unde azi e gara cu același nume, la strălucita elenistă care e Lia Lupaș sau la prozatorul Dumitru Radu Popa, amândoi bibliotecari în Babelul new-yorkez, un contingent important dintre scriitorii, filologii, muzicienii sau oamenii de artă plecați din țară își câștigă existența – și își tratează frustrările unei tinereți sărăcite prin faptul că i s-au interzis mai toate cărțile importante ale epocii sale – ca bibliotecari. Dar cei de la Paris (numai la Bibliothèque Nationale sunt vreo șase), dar cei din Germania (singura țară din lume unde există chiar o mare bibliotecă românească: e drept că e o inițiativă privată și că nici până azi n-a primit vreun sprijin oficial), cei din Olanda sau Anglia?

Nu e deci de mirare că și pentru mine, ca pentru o mare parte dintre românii care ajung, fiecare cum poate, să poposească în vreun oraș mai acătării din lumea largă, unul dintre primele locuri căutate este nu muzeul de artă, nu marile bulevarde sau parcurile celebre, ci biblioteca. Ca și piața, banala piață de fructe și legume, sau ca gările, biblioteca oferă una dintre puținele ocazii în care spiritul locului biruie spiritul timpului și se manifestă liber în ciudățeniile și caracteristicile lui; într-o vreme a globalizării și dispariției specificului, a monotoniei și limbajului universal, biblioteca rămâne profund caracteristică și poartă în sine pecetea indelebilă a spiritului locului, încrustat în cutele

personalităţii zecilor sau poate sutelor de generaţii care l-au construit. Ce poate părea mai comun, mai indiferent la diversitate decât cetatea cosmopolită prin definiţie a cărţilor, unde clasificarea zecimală şi regula alfabetică, standardizarea editorială şi invariabilitatea modului de lectură par să excludă orice fantezie, orice aport specific – bun sau rău – al individului? Şi totuşi, câtă diversitate, câte diferenţe între aceste temple şi între slujitorii lor, biblioteci unde te simţi ca acasă de cum treci de poarta clădirii şi totuşi descoperi la fiecare pas alte şi alte feluri de a fi universal!

Am intrat prima dată în Biblioteca Academiei la sfârşitul anilor cincizeci, cred că prin 1958, când – student în primul sau al doilea an de facultate – profesorul Rosetti mi-a semnat o recomandare specială ca să pot primi permis în singura bibliotecă adevărată care funcţiona pe atunci. Mai trăiau şi lucrau atunci figuri legendare ale bibliotecii dintre războaie precum G. Baiculescu sau Avram Todor, şi respectul aproape religios care îi înconjura (făceau parte din generaţia care îl apucase pe Bianu!) ni se transmitea şi nouă, tinerilor cititori: şi nu doar pentru oameni, ci pentru întreaga instituţie, pentru bibliotecă, simbol al unei ordini şi al unei lumi care nu mai exista decât în paginile unor cărţi inaccesibile altundeva şi în aceşti supravieţuitori. Până astăzi, pentru mine„Biblioteca” a rămas Biblioteca Academiei şi modul ei de organizare, felul în care sunt redactate fişele, aşezate cataloagele, rafturile cu bibliografia de referinţă, este cel la care mă raportez fără să-mi dau seama, deşi am citit de atunci în zeci de biblioteci de pe patru continente. Îmi dau seama cu bucurie că nu sunt singurul; am citat altundeva un fragment dintr-o scrisoare a cunoscutului nostru comparatist Bazil Munteanu care, ajuns la Paris în anii douăzeci ca să pregătească un doctorat cu Paul Hazard, scrie mentorului şi fostului său profesor I. Bianu, dezamăgit de rezultatul comparaţiei bibliotecilor de acolo cu cea a Academiei, de acasă: „De când bat cărarea bibliotecilor pariziene (Ste. Genevieve, Sorbonne, Bibliothèque Nationale), am început să-mi dau seama cât suntem de meşteri noi, românii, să ne bârfim ţara şi instituţiile ei... la Academie, datorită numărului important de periodice variate ţinute la dispoziţia publicului, orice creştin cumsecade poate fi ţinut la curent cu marea tulbure şi capricioasă a ideilor vremii noastre; pe câtă vreme, aici, la Paris – mă veţi crede oare? – am încetat a mai fi la curent cu publicaţiile periodice, chiar cele indigene...”

Lumea bibliotecii este o lume extraordinar de prietenoasă; prin definiţie, ea este chemată să ordoneze, să ajute şi să îndrume şi nu rezistă aici (nici n-ar avea cum) cine nu are chemarea respectivă. Aşa se face că, obişnuit de acasă cu modul mai mult decât amical de a fi al bibliotecarilor, n-am avut niciodată niciun fel de dificultate să mă descurc în vreuna din bibliotecile frecventate: cel mult, mici aventuri ca să am ce povesti colegilor, acasă. Când am ajuns pentru prima dată în Statele Unite, pentru un scurt stagiu la Universitatea Indiana din Bloomington, acum mai bine de douăzeci de ani, cel care m-a introdus în universul paradiziac al bibliotecii de acolo a fost vechiul coleg Matei Călinescu care, în calitate de profesor, beneficia chiar şi de un mic birou în uriaşa clădire: m-a prezentat, m-a lămurit şi s-a dus. La sfârşitul unei zile extraordinare (închipuiţi-vă un ucenic în prima zi la lucru într-o fabrică de ciocolată) am profitat de dreptul de a împrumuta şase cărţi, am completat fişele şi… am plecat. Nu văzusem niciodată cum funcţionau etichetele magnetice de pe cotorul cărţilor, aşa că m-am cam speriat când, la ieşire, s-au blocat porţile şi o sirenă a început să ţipe. Mai greu a fost să mă lămuresc însă cum pot restitui cărţile împrumutate, pentru că atunci (poate şi acuma) cărţile nu se aduceau la ghişeul de unde le luaseşi, ca să le scadă bibliotecarul şi să-ţi semneze în cartotecă, cum se făcea la noi şi în atâtea alte biblioteci de pe bătrânul continent, ci trebuia să arunci cartea într-una din cutiile din holul bibliotecii sau chiar răspândite în campus şi totul era în regulă. Cum s-o las acolo, fără să ştiu dacă funcţionarul respectiv o înregistrează, dacă mi-o scade, şi nu mă trezesc peste o săptămână sau peste un an poate, cu o datorie pe care nu mai am cum s-o plătesc? American, deci serviabil dar greu de scos din ce ştia el, funcţionarul de la serviciul respectiv nu pricepea ce nedumerire am eu: cum să nu scadă cartea dacă am pus-o în cutia pentru restituiri?

Cel mai des frecventată, cea mai apropiată dintre bibliotecile străine în care am fost vreodată este însă – ca pentru atâţia români – Biblioteca Naţională din Paris. E mai mult de un sfert de secol de când am intrat pentru prima oară pe poarta clădirii din rue de Richelieu; sala principală de lectură era atunci în rotonda cu vreo patru sute de locuri, cu două pupitre pentru custozii celor două jumătăţi de sală, şi obişnuiţii unei părţi, care utiliza fişe verzi, n-ar fi acceptat în ruptul capului să se aşeze în cealaltă jumătate, cu fişe roşii. În pofida mulţimii de oameni care stătea la mese, umbla pe culoare, căuta cărţi în micile

nişe laterale, cu opere de referinţă, vorbea cu glas mai mult sau mai puţin scăzut, stăpânea acolo un aer de activitate intelectuală, de comuniune cu cartea care impunea: cupola uriașă absorbea și vătuia zgomotele, spaţiul estompa contrastele, mişcările erau moderate. Zecile de rafturi cu cărţi vechi, legate în piele, care tapiţau pereţii la nivelele superioare şi nu fuseseră atinse probabil de pe vremea lui Buffon, dacă nu dinainte, marcau atmosfera întregii săli și apăsau pe eventualii cititori frivoli, care n-ar fi avut chef de studiu. Impresia generală, astăzi, în sălile noii clădiri de la Tolbiac este puţin alta cum alta este fără îndoială şi lumea care o populează, o serveşte şi o defineşte.

Există o întreagă literatură care descrie inconvenientele și condamnă noua clădire în formă de stadion, unde urci vreo şaizeci de trepte incomode pentru a ajunge pe culmea acestor tribune, de unde plonjezi spre interior pe două lungi escalatoare metalice, centrul acestei incinte – unde ar fi stadionul propriu-zis – rămânând ca o grădină verde, cu arbori şi tufişuri, înconjurată de culoare uriaşe de sticlă, dincolo de care sunt sălile de lectură: pentru fiecare domeniu o sală gigantică, cu o întreagă bibliotecă de referinţă la îndemână, care include ediţii de clasici și de moderni, monografii, studii de referinţă și dicţionare, reviste din domeniu și altele. Și totuși, în ciuda tuturor neajunsurilor, a calculatoarelor-cataloage care sunt lente, a structurilor electronice care se defectează des, a înghesuielii care te obligă să vii înainte de ora deschiderii ca să mai găsești un loc, în ciuda ideii aberante de a pune depozitele în patru înalte turnuri, la colţurile stadionului, cu pereţi de sticlă, ca pentru a garanta imposibilitatea păstrării unei temperaturi egale, biblioteca funcţionează, sute de cititori o frecventează, plătind taxa pentru permis sau o intrare zilnică de douăzeci de franci. Sus, la nivelul superior, unde sunt săli independente pentru fiecare domeniu sau disciplină şi intrarea e fără loc anume, marea majoritate a cititorilor sunt tineri, studenţi mai ales care vin acolo pentru toată ziua: citesc la mese sau pe culoare, aşezaţi pe jos între rafturi, discută într ei, mănâncă sau… dorm. Jos, unde sunt săli pentru cercetători, unde trebuie să rezervi loc și să ceri cartea cu cel puţin o zi înainte, stricteţea e mult mai mare: totul e reglat de calculatoare și nu poţi ieși din sala de lectură dacă n-ai predat toate cărţile custodelui care îţi trece cârdul prin computerul pilot.

Problema este că sistemul nu exclude accidentele. Mi s-a

întâmplat să se demagnetizeze cârdul şi deci nu mai poate fi introdus în calculatorul custodelui ca să-mi scadă cărţile restituite. Toată lumea ştie probabil că, într-o bibliotecă modernă, cârdul care ţine loc de permis este mult mai important decât permisul: toate operaţiile care îţi dau sau nu-ţi dau acces la intrare şi la carte se fac doar prin intermediul acestuia, el te reprezintă şi chiar te înlocuieşte; în orice caz, persoana ta nu-l poate înlocui în niciun fel. Aici jos, de pildă, unde sunt uriaşele săli pentru cercetători, utilităţile – adică bufetul, telefonul şi closetul, toate într-un decor metalic rupt parcă dintr-un film din anii şaizeci cu submarinul Nautilus – sunt în afara perimetrului sălii şi trebuie, de fiecare dată când vrei să ieşi, să stai la coadă, să restitui toate cărţile (care ţi se scad pe cârd) şi să-ţi iei bagajele; dacă te întorci până într-o oră, ţi se păstrează locul. Dacă treci cu cinci minute de termen, trebuie să-ţi rezervi din nou un loc pe calculator, cel mai devreme mâine, şi asta numai dacă nu s-au ocupat locurile dinainte. Chiar dacă ai un loc rezervat anterior, cărţile de azi nu şi de pot transfera pentru mâine. Şi aşa mai departe.

„Nu-i nimic, spun eu, puteţi să mi le scădeţi manual”. Da, acceptă custodele, dar nu veţi putea trece prin turnicheţii de la ieşire, unde trebuie să bagi de fiecare dată cârdul de pe care ţi s-au scăzut cărţile. Dacă nu s-au scăzut, sau nu funcţionează, turnicheţii se blochează. Şi sunt trei, doi aici şi unul la nivelul superior, la ieşire. Bun, şi atunci ce facem? Custodele, o femeie, caută la telefon pe cineva, nu-l găseşte, mă priveşte dezarmată. În spatele meu, lumea care s-a adunat şi aştepta dezinteresată (nu e politicos să te arăţi iritat sau să se vadă că te grăbeşti) începe să se agite: trecuse o jumătate de oră. S-a mai întâmplat aşa ceva? întreb eu. S-a mai întâmplat, recunoaşte fata, care are o idee: nu găsesc pe şeful de tură la telefon, mă duc să-l caut. Peste două minute vine altă funcţionară care o înlocuieşte pe cea dispărută definitiv şi mă întreabă, amabilă: „Daţi-mi cârdul dv. Vreţi să restituiţi definitiv cărţile sau e numai pentru o scurtă ieşire?”

E firesc ca în această lume depersonalizată, în care funcţionarul e un simplu mânuitor de cârduri şi ordinatoare, relaţia cu bibliotecarul să fie mai degrabă modestă, fără aport personal. Prea puţin din febra şi dificultăţile automatizării se manifestaseră însă la Biblioteca Naţională din Madrid, cel puţin acum mai mulţi ani, când am ajuns acolo pentru prima dată şi citit şi acolo câteva zile. Săli mari şi tăcute, o lume preponderent tânără şi extrem de amabilă fac zăbava în acea

bibliotecă un timp nu numai profitabil, ci şi foarte plăcut. În plus, sentimentul tradiţiei îmi este menajat aici întrucât fişele sunt scrise nu doar pe cunoscutele dreptunghiuri de carton, ca la noi şi ca în atâtea alte locuri, dar sunt uneori scrise chiar cu creionul, acum câteva zeci de ani; cifra poate fi deci ştearsă sau ruptă de vreme. Bibliotecarul între două vârste, cu aer de pictor din cauza beretei şi a barbişonului, la care apelez ca să decidă asupra interpretării corecte, mă consolează cu înţelepciune şi largheţă: „E drept, poate fi un şase, dar şi un zero! Completează domnia-ta două fişe, cu cele două cote posibile, şi vedem apoi care e cartea de care ai nevoie…”

Mai este oare biblioteca, cea în care am intrat prima oară acum patruzeci şi ceva de ani, aceeaşi în care intru astăzi? Ceea ce se găsea atunci într-o carte se află azi în o sută, cele opt sau zece reviste care acopereau în lume un domeniu sunt astăzi patru sau cinci sute, nici bibliografiile curente nu mai pot fi citite în întregime, cu atât mai puţin articolele, cataloagele marilor biblioteci pot fi consultate de acasă, prin internet, şi pentru a-ţi extrage bibliografia nu trebuie să copiezi zeci de fişe, o printezi imediat pe câteva foi. Şi totuşi, dincolo de progresul tehnic, de modificările uriaşe de ordin mai mult cantitativ, biblioteca mi se pare că a rămas aceeaşi pentru că ea rămâne un spaţiu al generozităţii şi al ordinii, în care definitorii sunt tot figurile lui Sylvestre Bonnard şi Lampriere.

În bibliotecă

Cărţile, care ne oferă o mulţime de informaţii despre viaţa noastră trecută şi prezentă, despre teatru, şcoală, instituţiile politice sau armată, ne oferă infinit mai puţine despre ele însele şi despre lumea lor, despre biblioteci, şi mai ales despre cititori. Ele nu lipsesc însă cu totul. În Cum am învăţat româneşte (din 1838), Costache Negruzzi menţionează strădania sa de a învăţa să scrie româneşte cu ajutorul cărţilor din colecţia tatălui său: „biblioteca tatălui meu, care era într-o ladă mare, purure deschisă, în coridor” o descrie el, marcând astfel în chip augural caracterul eminamente accesibil şi neîngrădit al instituţiei, ca şi indigenţă mijloacelor sale. După N. Filimon, contemporanii munteni ai căminarului Dinu Negruţ ar fi fost ceva mai înzestraţi în domeniu, dar mai puţin aplecaţi spre utilizarea cărţii în scopurile pentru care a fost scrisă; nu numai postelnicul Andronache Tuzluc poseda o adevărată bibliotecă, unde junele Păturică pătrunde cu decizia de a profita de toate cărţile care-i pot ascuţi mintea (Plutarh,

„comentariile” lui Cezar, istoria omenirii) şi de a nu-şi pierde vremea autori ca Omer, Pindar, Sofocle sau Anacreon, „buni pentru femei şi oameni afemeiaţi”. ci orice tânăr elegant, care voia să facă o bună impresie în societate, căci a avea o bibliotecă era un lucru curent, spune autorul într-o notă de subsol, chiar dacă el nu profita de aceasta: „Pe acei timpuri, ca şi în zilele noastre, bibliotecile erau la modă, toţi junii muchielefi (adică eleganţi – n.n.) şi spudaxiţi (adică şcoliţi) aveau câte o bibliotecă formată din cele mai bune cărţi ale timpului, pe care nu le citea niciodată”. Nu e de mirare deci că rămas în mijlocul Parisului fără mijloc de subzistenţă.

tânărul Ion Codru Drăguşanu, care nu era „muchielef \ îşi găseşte ca ocupaţie salvatoare pe aceea de bibliotecar la biblioteca de împrumut a doamnei Blum Babejac de pe strada St. Lazare, care avea vreo mie de prenumeranţi şi unde achiziţiona „câte opere literare nouă… şi toate ziarele ce ies în Paris” (în Peregrinul transilvan, cap. XXII: Paris, mai 1842).

Cartea, respectiv biblioteca, rămâne obiectul viselor şi cadrul meditaţiei oricărui intelectual în formare şi nu e de mirare că ele îşi sporesc prezenţa şi importanţa în textele scriitorilor noştri moderni, de la cărţile parfumate erotic din bibliotecile lui Dănuţ Deleanu, la cele care marchează treptele iniţierii „adolescentului miop”, broşuri din Biblioteca pentru toţi, „amintirile entomologice” ale lui Fabre, sau volumele din „Bibliothèque philosophique” îndesate în mansarda din strada Melodiei.

De fapt, profilurile autorilor contemporani repetă tipologia deja clasică a predecesorilor cu un plus de rafinament sau de motivaţie: lui Gabriel Liiceanu, de pildă, bibliotecile îi trezesc suspiciuni precum lui Filimon cu un secol şi jumătate în urmă. Îngrămădirile de cărţi ca marcă distinctivă a „intelectualului umanist”, această adunare de volume destul de rar consultate i se pare că „este asemeni chipiului pentru un poliţist: un însemn de autoritate”. Pe drept cuvânt, biblioteca nu este considerată o realitate culturală, ci o latenţă, o virtualitate, ba chiar şi o prezumţie de înşelăciune în acelaşi timp: „În sine, o bibliotecă nu garantează nimic. Ea sugerează doar, atunci când e anume arătată, o respectabilitate smulsă celuilalt prin raptul privirii, un spectacol copleşitor montat…”

Tia Şerbănescu, un scriitor pentru care a mânca nu înseamnă mare lucru, care e străină de voluptatea unei mese bune, dar şi de

ambiţia pregătirii ei (cel puţin aşa apare în jurnalul său), este în schimb fascinată de biblioteci: „Există în biblioteci ceva care mă ameţeşte. Dacă în birourile activiştilor stau ca pe ace... într-o bibliotecă am tulburări aproape erotice. Îmi vine să îmbrăţişez tomurile vechi, să mângâi hârtia groasă în care literele şi-au tăcut cuiburi, să miros paginile, să pipăi marginile aurite...” Sala de lectură a bibliotecii Bibicescu din Craiova îi inspiră respect şi convoacă un întreg cortegiu de umbre respectabile, căci aici „au conferenţiat Pârvan şi Iorga. Aici au venit Carpi al II-lea şi Mihai. Aici s-au dus tratative diplomatice”, în biroul directoarei, unde sunt adăpostite cărţile de patrimoniu, mănâncă pâine cu slănină – ca un haiduc într-o scurtă vacanţă – şi răsfoieşte un album cu însemnări manuscrise care a aparţinut unui vechi junimist, Petru Grigoriu, unde găseşte semnăturile lui Eminescu, Creangă, Caragiale. Dar şi cărţile, nu numai cantităţile înghesuite pe rafturi îi procură aceiaşi fiori anticipativi: îşi imaginează că ar putea avea un volum cu însemnările de creaţie ale lui Flaubert despre care a citit în ziar şi are o clipă de ameţeală: „Încerc să-mi închipui că am luat volumul şi că stă aşezat pe radio, lângă fotoliu... Flaubert a avut întotdeauna darul să mă scoată din minţi...”

Ca pentru Codru Drăguşanu, pentru Mircea Cărtărescu biblioteca este o promisune a libertăţii; refuzată de o realitate kafkiană, libertatea ca o călătorie fără sfârşit este descoperită între pereţii unei biblioteci de împrumut, simbol al latenţelor infinite ale cărţii şi nu severă examinare de sârguinţe: „Pentru mine, spune Cărtărescu în Pururi tânăr... libertatea s-a ivit sub forma bibliotecii de cartier de la parterul unui bloc identic cu al meu. aflat la o mică distanţă. Intram serile în cămăruţa întunecoasă, cu un bibliotecar bolnav şi doar vreo trei rafturi de cărţi, şi împrumutam un volum după altul... Mult mai târziu am înţeles prin ce reţea complicată, subterană, a circulat libertatea interioară în această perioadă în lumea culturală românească...”

Evident, cartea şi cărţile din biblioteci sunt un simplu mijloc, iar menirea lor este de a servi, de a fi citite: de aceea, orice stocare a cărţii în locuri inaccesibile cititorului este o deturnare de la destinaţia lor. „Bunul simţ – citesc în „autobibliografia” unui redactor celebru de la Seuil – ne spune că e ceva nesănătos în acumularea domestică de cărţi. Chiar cele îndrăgite se prăfuiesc pe rafturi...

Orice ai face, aici cărţile stau pe când, într-o bibliotecă publică,

ele vin şi se duc, circulă, se mişcă7” (Annie François, Bouquinner. Autobibliographie, Seuil, 2000, p.24). Aşa şi este, şi experienţa lui Negruzzi, Codru-Drăguşanu sau Eliade o arată, cărţile tinereţii lor au circulat şi au rodit. Dar cartea este totodată şi o excelentă hârtie de turnesol, un martor şi o oglindă a celui care o ia în mână; în raft sau în cabinetul de rarităţi, sau chiar imaginată în vitrina la care nu va ajunge niciodată, cartea îl revelă pe cel care o atinge.

Titlul ultimei cărţi a romancierului englez Julian Barnes, Something to declare (Picador, Londra, 2002, 318 p.) nu poate fi înţeles fără trimitere la un pasaj din mai vechiul său său volum Flaubert's Parrot (cartea care l-a făcut „vizibil”, după propria lui mărturisire), unde autorul vorbeşte – ca Heliade Rădulescu acum un secol şi jumătate, la prima confruntare cu vameşii francezi – de obsesia ipoteticei culpabilităţi a călătorului în faţa funcţionarului de la vamă: „N-am niciodată mai multe lucruri neimpozabile decât este permis, nu aduc niciodată plante, câini, produse farmaceutice, carne crudă sau arme, şi totuşi mă simt îndemnat întotdeauna să cotesc spre vamă. A te întoarce de pe continent fără a avea nimic de declarat este întotdeauna simţit ca un eşec” (cap. VII, Traversarea Manecii). A veni deci dintr-o călătorie, şi cu atât mai mult dintr-un periplu intelectual, fără a avea „ceva de declarat” este o înfrângere, un semn de paupertate.

Nu este cazul romancierului Julian Barnes la revenirea din lunga sa călătorie în spaţiul culturii franceze şi al Franţei în general, căci aceasta e substanţa volumului de eseuri şi totodată de amintiri în care autorul recapitulează începuturile raporturilor sale naive cu Franţa şi cu realitatea ei, în copilărie, în excursiile cu vechiul Land Rover al familiei prin coclaurii unei ţări încă neinvadate de turişti şi de industria călătoriilor, pentru a ajunge – inevitabil, nu? – la Flaubert, la detaliile mai mult sau mai puţin semnificative ale vieţii acestuia şi la raporturile lor cu scrisul. În subsidiar, multe dintre cele şaptesprezece eseuri ale volumului reiau şi discută ceea ce mi s-a părut întotdeauna că este tema principală a celeilalte cărţi a lui Barnes, adică biografia ca gen şi în special biografia lui Flaubert, biografia scrisă şi cea nescrisă a scriitorului care declarase (textul trebuie să stea sub cristalul mesei oricărui autor de biografii): „Je n'ai aucune biographie... On ne peut plus vivre maintenant! Du moment qu'on est artiste, il faut que messieurs les epiciers, verificateurs d'enregistrement, commis de la douanne, bottiers en chambre et autres s-amusent sur votre compte

personnel! il y a des gens pour leur apprendre que vous êtes brun ou blond, faceţieux ou melancolique, âge de tant de printemps, enclin à la boisson ou amateur d'harmonica. Je pense, au contraire, que l'ecri-vain ne doit laisser de lui que les oeuvres: Să vie importe peu. Arrière la guenille!" (scrisoare din 1860 către Feydeau).

Subintitulat „roman", cu un cuvânt care pare impropriu la început dar pare justificat până la urmă, Papagalul lui Flaubert utilizează cu inteligenţă episoade mărunte, anecdote şi enigme pasagere din existenţa scriitorului pentru a arunca în sufletul cititorului înainte de orice dubiul asupra posibilităţii unei reconstituiri de tip istoric, întrucât nici cele mai simple elemente documentare nu pot fi considerate drept indiscutabile: exemplul care deschide şi închide simbolic cartea este cel al papagalului, împrumutat de la muzeul din Rouen, care ar fi stat pe masa scriitorului în timp ce lucra la un episod din cunoscuta Un coeur simple. Intrigat că respectiva volatilă – ca să folosesc termenul profesorului André Roman – se afla expusă şi în muzeul Flaubert din Croisset, şi în acela din Rouen, britanicul porneşte o căutare plină de meandre şi peripeţii care, cum ştiţi, se termină odată cu cartea prin aflarea adevărului: muzeul din Rouen avea la data respectivă vreo cincizeci de exemplare de papagali verzi şi nu se poate şti care a fost împrumutat de scriitor…

În Ceva de declarat, Julian Barnes se amuză reluând tot o temă anunţată în cartea precedentă, şi anume aceea a posibilităţii de a reconstitui întâmplări. implicit raporturi care luminează laturi obscure ale omului şi deci ale artistului, despre care nu mai există mărturii directe, ci doar amintirea lor, zvonuri: de pildă relaţia scriitorului cu englezoaica Juliet Herbert, guvernanta nepoatei sale, de la care n-a rămas nicio scrisoare şi nici alte elemente documentare, ceea ce n-a împiedicat-o pe Hermia Oliver să scrie o carte întreagă despre Flaubert and an English Governess, sau chiar poziţia lui Flaubert într-o lume de femei care trăiau în jurul său, îngrijindu-l, alintându-l sau tiranizându-l. Era o victimă a timidităţii şi naturii sale inhibate, era un tiran, care a împiedicat o căsătorie reuşită a nepoatei pentru a nu rămâne fără îngrijirile ei la bătrâneţe? Era şi una şi alta? Julian Barnes se opreşte puţin asupra relaţiei epistolare cu Caroline (aproape unilaterală pentru noi întrucât nu ne-au parvenit decât scrisorile lui Flaubert, cu excepţia unei singure misive a nepoatei, deşi e sigur că ele au fost numeroase) în care variaţiile de umoare, pretenţiile şi chiar

tonul scrisorilor este grăitor pentru caracterul complicat al acestei relaţii, şi al oricărei alteia probabil, tonului părintesc, chiar imperativ uneori, urmându-i alteori caricatura limbajului infantil, când scriitorul era nemulţumit de independenţa vreunei decizii a tinerei femei, maimuţăreala având de fapt suportul intenţiei probabil inconştiente de a o readuce în stadiul copilăriei de odinioară şi deci al obedienţei: „Lui aimer petite niece. Mais petite niece oublier lui. Elle pas gentille!” etc. Şi nu este un simplu exerciţiu de psihanaliză aplicată, pentru că altundeva, britanicul se ingeniază în a urmări transformările pe care unele imagini sau formulări le suferă, trecând din scrisoare în scrisoare, şi de aici în chiar textul vreuneia din prozele sale, labirint urmat de încântare şi făcut posibil de excelenta şi inepuizabila ediţie din Pleiade. Inepuizabilă? Ei bine. nu, zice Barnes, întrucât există încă scrisori inedite în fonduri particulare şi chiar scrisori publicate a căror reluare a fost refuzată de cei în drept, cum sunt cele o sută două misive adresate lui Mieriei Levy. editorul lui Salammbô, cel despre care scriitorul spunea că-i permite să-i exploateze opera, dar nu să i-o judece. Barnes presupune că e vorba de o răzbunare postumă…

Reconstituirea, chiar fugară, a unor profiluri, cum este cel al Louisei Colet, cea mai lungă şi mai publică relaţie a scriitorului, ea însăşi poetă şi prietenă – în diferitele accepţii ale acestui cuvânt – a unui număr de personalităţi din Parnasul epocii precum Victor Cousin, Musset, Vigny, Champfleury, Beranger, Hugo, este de natură să lumineze puţin mediul în care trăia scriitorul, preferinţele şi obsesiile sale, adică să individualizeze şi să umanizeze decorul în care acesta şi-a conceput şi şi-a scris opera. Chiar acolo unde nu este vorba direct de Flaubert, ci de familia şi prietenii săi, de motivaţiile lor, ele se învârt de obicei în jurul unei chestiuni esenţiale, cum este, de pildă, aceea a celebrei şi extraordinarei sale corespondenţe: de ce n-au ajuns toate scrisorile primite până la noi? Cine le-a ars, în afara celor arse de Flaubert însuşi, singur sau cu Maxime du Câmp? Ce fel de scrisori erau ele? Sau chiar pentru a pune în evidenţă în chip indirect slăbiciunile unor comentarii precum cele din l’idiot de la familie, carte pentru care Barnes nutreşte o idiosincrazie mărturisită, căci Sartre evită foarte vizibil să citeze din textul acestor scrisori („Sartre’s tactic of declining to quote”) care fac să pălească orice biografie: „una din multele lor probleme (ale biografilor, n.n.) este tocmai splendoarea şi citabilitatea scrisorilor sale: cum să le utilizezi fără să fii în chip evident depăşit de

ele („manifestly oupterformând")?" (p.195).

Aruncă aceste lucruri mai multă lumină şi asupra cărţilor lui Flaubert, sau ale oricărui alt scriitor? în mod sigur, răspunsul este afirmativ. Biografia nu mai este ce era, şi nici nu mai încearcă să fie. Cartea lui Julian Barnes aduce în discuţie, în chip agreabil şi prin implicarea unei opere foarte cunoscute, una din problemele curente ale biografiei moderne, care nu reprezintă ea însăşi decât o faţetă, o componentă a marii dispute privind posibilitatea studiului istoric, a istoriei în sine. sfâşiat (a) între nevoia de a fi şi a rămâne modern, de azi, de a vedea lucrurile cu ochi contemporani, şi aceea de a pătrunde, documentar dar şi structural, la nivelul sensibilităţii, universului cultural, obişnuinţelor comportamentale, mentale etc, lumea care trebuie înţeleasă sau măcar reconstituită; epoca modernă a încercat să rezolve această contradicţie aparent imposibil de rezolvat nu ignorând sau estompând opoziţia dintre opţiuni, dintre situaţii, ci acceptându-le ca atare. El face, astfel, ceea ce face şi John Updike de pildă, scriind romanul unui profesor care tot încearcă să scrie biografia preşedintelui Buchanan, reconstituind în acelaşi timp biografia lui Buchanan aşa cum i se prezintă autorului respectiv, nu ca o problemă rezolvată deja, ci ca una în căutarea rezolvării (e vorba de Memories of the Ford Administration, din 1992).

Biografia modernă ar fi deci, în cazul unui artist de valoarea lui Flaubert, de la care au rămas opere şi piese documentare – însemnând nu numai acte, manuscrise şi scrisori, ci şi zvonuri, relatări indirecte şi amintirea unor asemenea obiecte – însăşi expunerea problemelor pe care materialul în sine le ridică: un Flaubert despre care nu ştim de ce avea nevoie de papagal pe masa de lucru, căci una din piese seamănă cu aceea descrisă, dar alta nu, despre care aflăm că a adus de acasă cartea de vizită a băcanului pe care o găseşte apoi „întâmplător" pe treapta cea mai înaltă a piramidei de lângă Cairo, cel care îşi impune o sala-horie chinuitoare în redactarea fiecărei fraze şi în acelaşi timp se bucură de invitaţiile mondene ale prinţesei Mathilde, pe scurt, un artist complicat ale cărui ezitări, contradicţii şi complicaţii analitice nu pot fi rezolvate, ci doar formulate. Căci, pentru a rămâne la opinia sa despre biografie citată mai sus, „opera" pe care o lasă scriitorul posterităţii include şi personalitatea lui, întregul din care nu se pot desprinde fără pagubă nici textul, nici individul care, totuşi, l-a scris. Nu faptul că este „brun sau blond", sau culoarea ochilor săi are relevanţă (Barnes însuşi

ne-a arătat acest lucru), ci ce crede el despre culoarea ochilor: o diferenţă care contează în cele din urmă.

Lecţia maeştrilor

Cunoscut la noi în anii optzeci prin versiunea românească a studiului său consacrat traducerii ca interpretare a textului, După Babei. Aspecte ale limbii şi traducerii, profesorul, criticul şi romancierul Georg Steiner făcuse deja o carieră deosebită în Occident cu Moartea tragediei din 1961 şi cu studiile sale despre diversele determinări lingvistice ale operei literare (Language and Silence din 1967, Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution din 1970). Născut la Paris din părinţi austrieci, urmând liceul francez din New York – în timpul războiului – şi apoi limbile clasice la Universitatea din Chicago, vorbitor „nativ" de germană, engleză şi franceză, Georg Steiner întruchipează în mare măsură tipul de intelectual european de factură umanistă din generaţia precedentă, căruia niciuna din problemele lumii şi vremii sale nu-i sunt străine. O carieră excepţională, cu un impact deosebit asupra cercetării literare din ultimii douăzeci sau treizeci de ani, care s-a reflectat într-un volum de memorii apărut în 1997 sub titlul Errata. An Examinedlife, este din nou pusă în discuţie în ultima sa carte; însă aici nu mai este vorba nici de cercetarea literaturii, nici de amănuntele biografice: Lessons of the Masters, tradusă foarte recent de Virgil Stanciu (Ed. Compania, 226 p.), este o carte despre profesori şi elevii lor, sau mai bine despre profesorii de vocaţie, „maeştrii" cu o operă şi cu o carismă aflate la originea unei relaţii cu totul speciale cu ucenicii lor, cei în care se întrezăresc deja urmaşii şi „concurenţii" lor. Din antichitate şi până astăzi, raporturile dintre profesori şi elevi, spune Steiner, păstrează ceva din caracterul iniţiatic al raporturilor dintre un călăuz, un preot, un vizionar, şi cei care îi urmează, „credincioşii" lor. O bibliotecă întreagă documentează aceste relaţii, de la miticii Empedocle şi Socrate, prin Dante şi Marlowe, prin Flaubert şi Henry Adams spre Heidegger sau Wittgenstein, cu ajutorul unui număr neaşteptat de opere literare, care justifică probabil o reflecţie incidentală din carte: „Poate că, în ultimă instanţă, didacticismul este destinul tuturor scriitorilor!"

Încă din memoriile publicate acum opt ani, Steiner vorbea de locul decisiv pe care îl ocupă predarea (învăţământul) în formarea unei atmosfere favorabile cercetării umaniste, felului în care atmosfera

deschisă, de discuţie, generează nu numai probleme, ci şi răspunsuri – cel puţin în experienţa proprie: „Ideal, marea erudiţie şi filosofia înaltă pot să se nască în practica meseriei de profesor. Sunt convins că aşa ar trebui să se întâmple. Învăţământul şi provocarea reciprocă şi amicală existentă în seminare au fost oxigenul meu, fără care n-aş putea să-mi imaginez munca mea". După o viaţă petrecută la catedră, autor al unor cărţi celebre pe care le datorează în mare parte tot „profesurii" sale şi formaţiei de comentator, de interpret, care este cea proprie oricărui învăţător, Georg Steiner se simte obligat acum să mediteze nu doar asupra carierei sale excepţionale, ci şi asupra carierei de profesor în general, meserie (sau vocaţie) nu mai puţin excepţională în sine, şi să se întrebe: „Ce-l împuterniceşte pe un bărbat, sau pe o femeie, să predea unei alte fiinţe omeneşti, care este izvorul autorităţii sale? Şi invers: care sunt principalele tipuri de reacţii ale învăţăceilor?" întrebarea nu este pur retorică, ea a devenit presantă odată cu degradarea poziţiei (şi calităţii) profesorului „şi a devenit foarte sensibilă în climatul libertin din zilele noastre". Evident, este vorba de învăţământul umanistic în general, unde adevărurile sunt mai nuanţate şi uneori mai multe decât în ştiinţele exacte; dar indiferent ce predă profesorul, sportul sau filosofia, poziţia sa este marcată pentru totdeauna – spune autorul – de caracterul iniţiatic al actului în sine. al „predării", de analogia şi de consubstanţialitatea sa cu iniţierea într-un spaţiu autonom.

Într-o lume nouă, cu legile ei. „Unii au susţinut, spune Steiner, că predarea adevărată este o imitatio a actului transcendental, mai exact divin, de revelare… Primele învăţături laice sau înaltele studii sunt imitaţii ale unui tipar primar sacru, canonic, care era şi el… comunicat oral".

Ca în toate cărţile lui Georg Steiner, ceea ce face farmecul şi forţa acestei cărţi este împletirea experienţei personale, a experienţei autobiografice semnificative, cu aceea de lectură şi de meditaţie asupra unor texte fundamentale, căci autorul este unul din ultimii umanişti, clasicist de forţă, amator rafinat de muzică şi arte plastice, un profesor şi un înţelept desprins parcă din paginile lui Anatole France. Dincolo de plăcerea comentariului şi a invocării unor exemple celebre, căci toate situaţiile au analogii mai expresive în texte de literatură, pedagogul şi moralistul încununează firesc comentariul scoliastului: „A instrui cu adevărat înseamnă a atinge centrul vital al unei fiinţe

omeneşti. Înseamnă a căuta să pătrunzi în miezul cel mai sensibil al integrităţii unui copil sau unui adult. Maestrul pătrunde, sfărâmă porţi, poate face prăpăd pentru a curăţa apoi şi a reconstrui. Predarea proastă, rutina pedagogică, instrucţia care este, conştient sau nu, cinică prin scopurile sale pur utilitare, provoacă un dezastru… Predarea proastă este o crimă într-un sens aproape literal, iar metaforic vorbind este un păcat".

Fiecare cultură europeană îşi are propriile ei tradiţii, dezvoltate din trunchiul comun al antichităţii greco-romane şi al unui creştinism marcat de misiunea învăţăturii; unul dintre cele mai frumoase capitole ale cărţii evocă tradiţia franceză, greu de înţeles totuşi pentru cititorii an-glo-saxoni care nu au instituţia atât de importantă aici a modelului, a directorului de conştiinţă care este „le maître a penser". Exemplul francez pe care-l alege Steiner (produs în egală măsură al culturii franceze şi al celei anglo-americane) este cel al profesorului de liceu, şi între aceştia exemplul lui Alain, pe care-l evoca şi Maurois în memoriile sale cu un respect înduioşat, profesori de liceu care credeau să rolul lor este mai important decât cel al celui universitar şi nu precupeţeau niciun efort pentru a-şi face bine datoria, care considerau că profesura implică nu numai excelenţă profesională, ci şi morală, că predarea lor nu se încheie în ora de clasă, ci acoperă toată existenţa lor. Romancier el însuşi, Steiner are ştiinţa de a electriza o atmosferă printr-un simplu enunţ, şi o face de câte ori sensibilitatea este biciuită de o idee ale cărei consecinţe cititorul e lăsat să le înţeleagă singur: Alain, profesor la cel mai renumit liceu din Paris, care preda şi la Sorbona dar şi la cursurile serale pentru muncitori, era divinizat de ascultători în ciuda simplităţii sale. „La liceu, sala în care intra era neîncăpătoare. În 1928, vreo nouăzeci de elevi şi audienţi au amuţit atunci când a venit maestrul şi a scris pe tablă: Fericirea este o datorie". Aceştia sunt adevăraţii tnaâtres a penser produşi de formidabila şcoală pe care a avut-o Franţa republicană, Franţa de după Napoleon şi mai ales de după înfrângerea din 1871, care şi-a manifestat dorinţa de revanşă prin hotărârea de a o obţine în câmpul educaţiei, „la republiques des professeurs" cum o numeşte Albert Thibaudet, el însuşi un profesor cu mare influenţă în vremea sa.

Este imposibil să citeşti cartea lui Georg Steiner (cu febrilitatea cu care se citesc toate cărţile lui) fără să te gândeşti la rolul important, adesea decisiv pe care l-a avut profesorul şi în cultura română, ba chiar

în viaţa publică din ultimele două secole: de la revoluţia din 1848 încoace (făcută deşi cu profesori ca Heliade-Rădulescu, Kogălniceanu, Ion Maiorescu, Codru-Drăguşanu ş.a.), nu există nici revoluţie, nici evoluţie la care ei să nu fi fost adânc implicaţi: în pregătirea, în organizarea, în desfăşurarea sau reconstrucţia care le urmează. Dar cum s-ar obţine o conştientizare a sarcinilor fără o conştientizare a importanţei şi a dimensiunilor istorice ale misiunii din care decurg ele? Avem numeroase cercetări ale istoriei învăţământului românesc, dar nu avem niciuna dedicată formatorilor din acest domeniu şi impactului pe care l-a avut acţiunea lor în structurarea societăţii româneşti moderne. Între Domnul Vucea al lui Delavrancea şi Domnul Trandafir al lui Sadoveanu, profesorul nostru a trebuit să-şi găsească singur calea, departe de cunoştinţa, ca să nu zic de recunoştinţa publică. S-ar putea (şi ar fi de dorit) ca lectura cărţii lui Georg Steiner să genereze un interes şi o viziune care să schimbe această situaţie: nicio evoluţie importantă în câmpul politic al istoriei moderne, inclusiv la noi, nu poate fi studiată în afara analizei poziţiei şi acţiunii acestui corp de elită al societăţii.

Panteonul figurilor istorice pe care le luăm astăzi drept exemplu în plan moral, politic sau general uman nu este, cum ni se pare poate, rezultatul firesc al decantării unor aprecieri pe care generaţiile anterioare le-au acumulat, într-o progresie relativă şi neconflictuală, ci mai degrabă moştenirea pe care ne-o lasă, împreună cu un mare număr de imagini, de valori şi de structuri verbale, oamenii unei singure, sau cel mult a doua generaţii: generaţiile „romantice” din prima jumătate a secolului al XIX-lea, cele care au făurit ţara şi societatea românească modernă, aşa cum o vedem astăzi, în liniile ei generale. Budai Deleanu este primul poet român modern care înţelege că istoria – aşa cum o citim astăzi – nu este atât – sau numai – opera eroilor înşişi, ci mai ales aceea a istoricilor şi a poeţilor, a celor care lasă viitorului imaginea unei epoci şi a unor oameni care au determinat-o. De n-ar fi aceştia, cele mai strălucite fapte de arme şi cele mai luminoase chipuri de eroi n-ar ajunge până la noi, ca şi cum nici n-ar fi existat. Spune deci Budai-Deleanu în Prologul său la Ţiganiada, a cărei primă versiune datează dinainte de 1812: „Deci nu pentru că numa Elada şi Roma au putut naşte oameni înalţi şi viteji luminaţi ne mirăm citind vieţile slăviţilor eroi elineşti şi romani, ci mai vârtos pentru că Elada şi Roma au crescut oameni întru podoaba şi

măiestria voroavei deplin săvârşiţi, carii cu subţirimea şi gingăşia condeiului său au ştiut într-atâta frumsăţa pe eroii săi, cât noi astăzi... nu luăm sama că mai mare partea întru acestea este a scriptorului”. Şi noi am avut mari eroi, ca grecii şi romanii, dar ne-a lipsit un Homer ca să-i facă nemuritori: „Şi unde aflăm la istorie un eroe asemenea lui Ştefan, principiul Moldaviii, sau unui

Mihai, domnul Ungrovlahii, cărora nu lipsea numai un Omer ca să fie înălţaţi peste toţi eroii”.

Este prima dată de asemenea când un poet modern stabileşte un astfel de canon destinat să ierarhizeze figurile legendare din care trebuie să se inspire mitologia naţională cultă pentru a oferi contemporanilor modelele pentru lupta tinerei generaţii şi în general, pentru a forma un corp de referinţă, un etalon moral şi politic totodată. Deşi necunoscută de scriitorii contemporani sau de generaţia care i-a urmat, această primă selecţie se repetă cu o consecvenţă uimitoare în toată epoca romantică, dovedind încă o dată puterea de percepţie a poeziei şi justeţea alegerii lui Budai-Deleanu. Într-unul din primele sale poeme care cuceresc celebritatea în epocă, O noapte pe ruinele Târgoviştii, Heliade Rădulescu evocă pe eroii a căror acţiune a marcat istoria ţării: lanţul începe cu anticul Traian şi cu legendarul întemeietor, Radu Negru, şi continuă cu Mircea cel Bătrân şi cu Mihai Viteazul, care a dat Dunărea drept mormânt invadatorilor otomani, iar între 1844 şi 1848 schiţează câteva mari opere inspirate de figura acestui erou, un poem epic Mihaida, din care au fost scrise doar primele două cânturi, o dramă istorică din care au rămas doar două scene etc. Gr. Alexandrescu evocă „umbra îngrozitoare”, adică teribilă, a lui Mihai Viteazul în Trecutul. La mănăstirea Dealului şi în o impresie, Bolintineanu exaltă şi el figura lui Mihai, începând din 1844, cu o baladă zisă „populară”, urmată apoi de celebra Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare, din 1847, de Mihai scăpând stindardul, din 1852 etc. La fel Bălcescu, care începe în aceşti ani marele său „poem” dedicat lui Mihai Viteazul, urmat de mulţi alţii, iar în Moldova, figura istorică dominatoare rămâne cea a lui Ştefan cel Mare, pe care îl cântă Asachi, Costache Negruzzi (Aprodul Purice, 1837), Vasile Alecsandri, care dedică ode atât statuii lui Ştefan cel Mare, cât şi celei a lui Mihai Viteazul.

Modelul istoric propus de scriitorii romantici se impune repede şi în viaţa publică şi recursul la figurile legendare ale trecutului nu

întârzie să se generalizeze: din literatură el trece în retorica politică, iar gazetele timpului păstrează memoria gesturilor simbolice inspirate de eroii de odinioară. Gheorghe Bibescu de pildă, recent urcat pe tronul Ţării Româneşti, întreprinde un lung turneu prin ţară în vara anului 1844 şi vizitează mai multe localităţi, între care şi fosta capitală, Târgovişte. Cronicarul oficial al Curţii şi al acestei călătorii, care este probabil Zaharia Carcalechi, notează cu emoţie intervenţia domnitorului pentru consolidarea vestigiilor vechii cetăţi, „tristă şi năpustită rămăşiţă din monumentele slavei strămoşeşti", „ruinele" romantice a căror moştenire şi-o asumă astfel, odată cu gloria corespunzătoare: „nu se putu sătura de a privi... şi a poruncit a se drege şi a se preînnoi îndată aceste falnice zidiri ca să scape din ghearele vremii şi să slujască de pomenire mângâitoare pentru ţărâna vitejilor ce le-au întemeiat şi de îndemn puternic urmaşilor ca să-şi aducă aminte ceea ce au fost şi ceea ce pot fi..." Peste zidurile ruinate dăinuie însă umbra marelui voievod al cărui cap este îngropat aici, şi domnul plăteşte tributul corespunzător înaintea pietrei care îl acoperă, într-un gest simbolic şi aparent spontan: „După cântarea obicinuitului Te Deum, Măria Sa s-a închinat la sfintele icoane şi, întorcându-să, a zărit smerita piatră ce acopere capul lui Mihai Vodă Viteazul, a încrucişat mâinile pe piept, a privit-o un minut cu întristare şi suspin; apoi, simţindusă pătruns de un fior care este privileghiu dumnezeiesc numai al sufletelor celor mari, a îngenuncheat cu ochii plini de lacrămi şi a sărutat-o oftând..." (în Vestitorul românesc, nr. 68 din 29 aug. 1844, p.269 – 270). Mihai Viteazul nu este singurul care se bucură de acest omagiu; la Câmpulung, în acelaşi periplu, domnitorul omagiază figura legendară a întemeietorului, Radu Negru şi cronicarul, urmând probabili discursul domnului, preia tema zidului de apărare pe care ţările noastre l-au oferit Europei, cu accente retorice care amintesc de Alexandrescu: „Sărutare, părinte al statului României! Pe când Europa era tulburată de năvălirea barbarilor, pe când cele mai bătrâne împărăţii se dezmădula, pe când luminile, această comoară nepreţuită a înţelegerii omeneşti, se cutrupiseră de întunericul cel mai adânc, tu te luptai cu iroică virtute a aduna răsipitele rămăşiţe ale coloniilor romane şi a le da fiinţă politică, întocmindu-le în stat" etc. etc. Legitimitatea şi forţa morală a noului domn – sugerează reporterul de odinioară – vin tocmai din faptul că el este moştenitorul acestor mari precursori şi al valorilor apărate de ei: „Acum, iată că alesul fiilor

tăi, întru a căruia cu adevărat bărbătească mână înalta providenţă a binevoit a depune scumpul depozit al ceii moşteniri, bine să-ţi aducă... prinosul închinăciunii sale. Blagosloveşte-l pre dânsul precum ai blagoslovit şi pe ceilalţi eroi...” (în idem, nr. 69, p.274).

Toţi aceşti principi pe care poeţii şi oamenii politici îi iau drept model şi-i introduc astfel într-un panteon mitic sunt figuri istorice mai mult sau mai puţin îndepărtate şi în resuscitarea lor, arheologia şi poezia îşi dau mâna: ei trebuie să fie reamintiţi, figura lor trebuie să fie recompusă din fragmentele rămase, în pofida celor pierdute pentru totdeauna. Curând însă, literatura romantică – înaintea oamenilor politici – aduce în scenă un erou istoric de care o despart nu secole, ci abia câţiva ani: Tudor Vladimirescu. Faptul că Vladimirescu intră în folclor încă din perioada strict contemporană, probabil încă din timpul vieţii sale, nu este neobişnuit, căci folclorul mai cunoaşte asemenea proiectări rapide într-un text care ţine mai puţin de mitologie şi mai mult de un fel de selecţie jurnalistică a faptelor memorabile şi caracteristice unei epoci; neobişnuit şi semnificativ este că el trezeşte la câţiva poeţi revoluţionari amintirea eroilor din vechime şi le inspiră comparaţia cu aceşti eroi.

Cezar Bolliac este cel care introduce figura lui Vladimirescu în panteonul eroilor naţionali, al celor propuşi ca model etic şi politic pentru noile generaţii: în timpul exilului său parizian el publică, în limba română şi în limba franceză (traducere în proză apărută în Revue de l’Orient, de l’Algérie et des Colonies, în nov. 1856, fără nume de traducător şi deci atribuibilă autorului însuşi) poemul intitulat în original Episod din revoluţia lui Domnul Tudor iar în traducere, mai coerent, Domnul Tudor. Episode de la révolution roumaine de 1821. Poezia, de un prozaism declarativ care explică pentru ce textul n-a mai fost publicat în nicio reeditare ulterioară, vrea să dea o dimensiune eroică figurii lui Tudor, alegând un moment semnificativ din lupta sa pentru instaurarea ordinii şi disciplinei în tabăra pandurilor săi, luptători de provenienţe foarte diverse, dintre care mulţi dedaţi la indisciplină şi jafuri. Insuficient pregătit şi pasager expus, momentul culminant trece aproape neobservat spre un final care nu urcă tensiunea, ci dimpotrivă, o pierde, aşa fel încât redacţia revistei franceze simte nevoia să-l explice în notiţa introductivă: „M. Cesar Bolliac a choisi, dans la vie politique et militaire de Vladimiresco, le trăit qui lui a păru mieux caracteriser son heros, celui par lequel

Domnul Tudor ven-gea la vertu insultee et retablit l'ordre et la discipline dans son armée". Important e că Bolliac îi împrumută lui Tudor aceleaşi trăsături şi-l prezintă cu acelaşi aparat pe care l-am văzut dezvoltat de poeţii romantici în jurul vechilor eroi naţionali, în jurul lui Mihai Viteazul, lui Ştefan cel Mare etc, începând cu prezentarea cadrului auroral al ţării în vârsta ei de aur („Asta e ţara cea roditoare, / Asta-i câmpia cea zâmbitoare…"), pusă în contrast cu domnia tiraniei care văduveşte pe oltean de fructul muncii sale, adică de bunul plac al ocupanţilor otomani. Întristat de situaţia ţării şi a oamenilor săi, Tudor declară, ca Alecsandri în 1847, că ţara este iubita lui, şi-i are în faţă pe marii lui înaintaşi: „Neatârnarea e sfântul meu, / Mihai şi Mircea trăiesc în mine…" Cadrul adunării în care Tudor se adresează oamenilor săi şi-i pedepseşte pe tâlhari este solemn şi ritualizat: „Trei preoţi gata stau să citească/ Te-Deum groaznic şi să sfinţească/ Stindarde…" iar elementele naturii participă la crearea misterului: „Totul se pare în neclintire, / Totul e martor l-astă sfinţire, / Fiorul trece pântre soldaţi. / Tot ce se vede e templu tare, / Tot universul dă ascultare…"

Deşi publicat abia în 1856, textul e datat „Stoieneşti. Vlaşca, 1844 septembrie" şi e foarte posibil ca poetul să-i fi dat o primă redactare încă de atunci, după cum e posibil ca însăşi proiecţia eroică în care îl aşază pe Tudor să aibă oarecare legătură cu cadrul stabilit prin exemplul citat al domnului Gh. Bibescu. În orice caz, el este primul care plasează public figura lui Tudor la înălţimea înaintaşilor când, cu ocazia revoluţiei de la 1848, propune ridicarea unor statui lui Mihai Viteazul, lui Gh. Lazăr şi lui Tudor Vladimirescu (respectiv, figurii emblematice a „soldatului", „învăţătorului" şi „eliberatorului"); de altfel, este momentul în care mai multe texte din ziare impun această viziune, un articol anonim din Poporul suveran de pildă, unde se proclamă că revoluţia „din 11 iunie" nu este decât împlinirea, continuarea operei lui Tudor (p.73 – 74), sau din Espatriatul, din 1849, care reia ideea şi vede în revoluţia lui Tudor „primul semn al deşteptării" (p.41 – 42).

Puţin mai târziu, romancierul epocii lui Tudor însuşi, în celebrul său roman Ciocoii vechi şi noi, apărut într-o epocă favorabilă tendinţelor naţionale, pune în gura şi în cugetul celor doi complotişti – Dinu Păturică şi Ipsilanti – o caracterizare elogioasă a eroului, numit undeva „cel mai mare bărbat al României", care trasează şi posibila lui

traiectorie în istorie dacă n-ar fi fost ucis:

„— Ascultă, arhon stolnice. Cunoşti pe Domnul Tudor?

— Îl cunosc, măria ta!

— Îl cunoşti bine?

— Foarte bine, măria-ta.

— Spune-mi dar, ce fel de om este?

— Este viteaz şi drept, măria-ta!

— Astea sunt darurile ce poate avea; eu voi să aflu cusururile lui.

— Are şi cusururi.

— Care sunt acele cusururi, spune-mi?

— Este mândru şi furios la mânie.

— Asta-mi place; dar ia spune-mi, iubeşte banii?

— Nicidecum, măria-ta!

— Dar muierile?

— Nici pe dânsele.

La aceste cuvinte, prin care Păturică fără voia sa făcea panegiricul omului pe care voia să-l vânză, Ipsilant rămase uimit. Viteaz – zise fanariotul în sine – drept, neiubitor de bani şi de femei. Iată calităţile care poate să facă dintr-însul un Caton, un Brutus. Prin vitejie, el îşi va face un nume mare în toată ţara! Prin dreptate, va dobândi iubirea norodului; el dară va fi mare şi puternic!... Păturică... ştia acum ca şi dânsul care erau pasiunile ce-i sfâşiau inima...”

Treptat, sub influenţa conjugată a literaturii şi a publicisticii naţionale, figura lui Tudor se alătură celorlalţi eroi ai trecutului, încheind un lanţ de exemple măreţe care începe cu întemeietorii legendari ai ţării, aşa cum face de pildă Eminescu în numeroasele sale invocaţii din articolele antiliberale din anii optzeci: „Domnii oştri drepţi şi viteji, gloria noastră, sângele şi sudoarea, ochii înţelegători şi inimile înalte, zdrenţele lui Şincai şi capul lui Tudor” (Operei, 849), acel erou care înţelege să întemeieza reforma ţării sale pe restabilirea tradiţiei: „Vă cer trecutul ţării mele îndărât cu domnia ei, cu legile ei vechi, cu datinile ei” spune Tudor în viziunea lui Eminescu (idem, 1078).

Imaginea lui Tudor ca erou sortit să răzbune nedreptăţile îndurate de popor, atât în plan naţional, cât şi în plan social, se conturează treptat şi indistinct, potrivit unei imagini romantice, o metaforă trecută cu vremea în rândul axiomelor nedemonstrabile,

după care un prigonitor al poporului nu poate fi acelaşi neam cu el; şi lucrurile par cu atât mai simple cu cât figura lui Tudor nu iradiază în prim planul unor texte, ci într-un fundal care estompează nuanţele. Aşa e, de pildă, în nuvela Osânditul la moarte a lui Gr. H. Grandea (din 1890), unde desfăşurarea epică este fixată în vremea când „Tudor Vladimirescu rădicase stindardul revoluţiei naţionale" şi, în aşteptarea intrării sale în capitală, „fanarioţii fugeau cu familiile lor" pentru că se apropia „Tudor, braţul – lui Dumnezeu pentru pedepsirea împilătorilor poporului".

Distanţa istorică crează însă, treptat, reculul necesar pentru developarea unei figuri din care dispar conotaţiile negative şi care permite plasarea lui Tudor printre ceilalţi eroi istorici, fără să trezească resentimentele nici unei categorii sociale: strănepotul lui Tudor este, în 1902, subprefect de Olt şi lui îi dedică obscurul poet N. Burlănescu-Alin poezia encomiastică în amintirea Domnului Tudor... unde căpitanul pandurilor este văzut ca un simbol al sacrificiului pentru neam, mort „pe cruce cum a pătimit Iisus" şi dat de exemplu tinerilor: „azi pe Tudor salutaţi/ Şi cătaţi din lupta vieţii să ieşiţi ca el, bărbaţi!"

Evoluţia figurii lui Tudor în cadrul acestei mitologii naţionale cu încărcătură etică atinge punctul său cel mai înalt, cel puţin din punct de vedere al complexităţii şi al simbolismului ei dacă nu din cel al valorii propriu-zis literare, în perioada interbelică. Drama lui N. Iorga Tudor Vladimirescu, din 1922, vede în erou – ca şi Filimon, cu şase decenii înainte – un răzvrătit împotriva nedreptăţii sociale înainte de a fi un luptător pentru cauza naţională. Iorga face din Tudor, ca şi în Istoria sa, un conducător pus în mişcare de o exasperare ajunsă la paroxism înainte de a-şi fi limpezit cauzele şi găsit remediile. Pus în mediul său natural, între boierii şi târgoveţii olteni, Tudor îşi manifestă nemulţumirea firească a ţăranului care se simte încă („ţeran m-a născut maica mea şi am văzut pe tata cu mâinile pe coarnele plugului") şi mai ales nedumerirea, dezorientarea într-o lume în care nu-şi găseşte locul: „şi atunci când se alege lucrul, eu cu cine stau? Asta e: cu cine stau?"

Pus în cumpănă de şirul tradiţiei în care se încadrase şi lupta lui, ca pandur, împotriva turcilor („turcii aceia călcau în picioare o ţară, un neam"), şi de neoile experienţe unde văzuse că între marii boieri nu este nimeni să-i ceară să lupte „pentru cinste", el acceptă să ia parte la

conspiraţia eliberatoare în care îl trage Iordache şi apoi, oarecum dezorientat în noile condiţii impuse de jocurile politice („cine ne-a vârât în iadul acesta de uneltiri?” îl întreabă Cuţui), şi refuzând să fie unealta oarbă a oricui, Tudor nu găseşte altă ieşire decât sacrificiul, propria lui răstignire, ca a unui nou Mesia: „peste viaţa mea şi a ta şi a tuturor a celor care simt caz noi, peste dreptatea ţerenimii acesteia pentru care ne-am ridicat, este ţara. Şi ştii tu, când mi-a spus-o boierul acela bătrân… parcă mi-a dat cu sabia peste mână şi mâna mi s-a făcut ca plumbul” (actul IV, se V). De aceea, cu aparentă uşurinţă, el îşi acceptă şi-şi grăbeşte moartea spunând celor veniţi să-l ia: „La moarte şi iute. Voia lui Dumnezeu s-a isprăvit cu mine; cu neamul meu ea însă începe de acuma”. El înţelesese însă mai dinainte că, precum în legendele întemeierii, orice construcţie destinată să dureze cere o jertfă: „Jertfa, da, se înţelege de la sine. Ce s-ar putea face fără dânsa? Ea răscumpără şi la biserică, şi în viaţă. Dar răscumpărare trebuie să fie” (act III, scena 1). În acest fel, figura şi întregul traiect al vieţii şi arderii lui Tudor capătă un sens.

Iorga este cel care pecetluieşte metamorfoza literară începută cu aproape un veac în urmă, prima care face dintr-un conducător politic ieşit din împrejurări istorice şi nu din şirul dinastic, un mit, un simbol al unui principiu moral.

Exilul

Despre exilul literar

Cărţile încep să apară

Problemele exilului şi ale literaturii sale n-au fost neglijate în publicistica noastră şi nici apariţia primelor încercări de sinteză sau de lucrări cu caracter mai general, deşi târzie faţă de aşteptări, n-a trecut neobservată: după o activitate destul de laborioasă şi de bogată în rezultate privind unii scriitori români din exil şi documentele lăsate (reviste, corespondenţă, memorii), Enciclopedia exilului literar românesc a lui Florin Manolescu, apărută la începutul verii trecute, a fost semnalată de cele mai multe publicaţii ca o lucrare necesar, serioasă, extrem de utilă, iar unii critici, în general oameni tineri, au scris chiar cu entuziasm despre ea. S-au exprimat şi unele rezerve, cum este şi firesc de altfel, mai ales în cazul unor lucrări de pionierat şi cu o arie de cuprindere atât de largă, cum este un lexicon de autori, reviste şi instituţii literare ale exilului românesc.

Apariţia acestei cărţi ar fi putut facilita, însă, şi deschiderea unei

discuţii care să ducă la un important pas înainte într-o chestiune de cel mai mare interes pentru literatura română, atât din punctul de vedere al specialiştilor, cât şi al publicului celui mai larg, participant şi el, măcar ca cititor, la schizofrenia impusă de o jumătate de secol de ruptură între cei din ţară şi cei din exil, între literatura scrisă în ţară şi aceea scrisă dincolo de cortina de fier. Această separare, această necunoaştere – din partea noastră, a celor rămaşi în ţară – a operelor literaturii române apărute în afara ţării, a dus nu doar la ignorarea (cu puţine şi nesemnificative momente de relaxare) unor opere importante pe plan internaţional, implicate direct în mişcările artistice sau de idei europene şi mondiale, precum textele lui Eugen Ionescu sau chiar Mircea Eliade, dar şi a unei părţi importante din propria noastră avuţie culturală, care se revendica şi ea de la moştenirea clasică, de la perioada interbelică, de la mişcările româneşti de avangardă de anvergură europeană.

Apărute în mare număr imediat după 1989, în condiţii adesea necorespunzătoare şi uneori chiar fără achiziţionarea drepturilor de autor, reeditările acestor cărţi apărute întâi în exil au facilitat întâlnirea cititorului român cu jumătatea necunoscută a imaginii sale; nu însă şi reunificarea „canonului”, reaşezarea – fie şi provizorie – a structurii unei literaturi osândite în continuare la separaţie, pentru că echilibrarea naturală a structurii comune se face foarte lent, iar discursul critic recuperator stimulat de aceste apariţii s-a mărginit la discutarea şi la analiza independentă a unor autori importanţi, rareori a unor structuri sau reviste din exil (adesea tot de cercetători din afara ţării), dar n-a încercat să-i compare cu cei din ţară, să pună în paralel direcţii de evoluţie a poeziei, a prozei, a criticii din aceste două jumătăţi platonice ale literaturii române postbelice. Şi nu e vorba doar de efectele generale ale acestei apropieri, ci de cele mai directe şi concrete consecinţe: cartea Evei Behring despre Scriitori români din exil, de acum doi ani, semnala că istoriile literare apărute în ultimii ani nu privesc şi literatura exilului, că unele manuale şcolare includ unul sau doi autori din exil, dar nu privesc şi nu analizează fenomenul cel mai important şi mai caracteristic al perioadei post-belice etc. Lucrurile nu s-au schimbat şi chiar când apare un motiv pentru o discuţie de substanţă, care să privească literatura exilului în cadrul literaturii postbelice în general, intervenţiile se opresc prea mult asupra chestiunilor de detaliu, de tehnică documentară, şi ele ignoră

nu odată propriile limitări anunţate de autor.

Enciclopediei recente a lui Florin Manolescu i s-au făcut, de pildă, mai ales observaţii cu caracter tehnic, privind criteriile şi consecvenţa lor, informaţia etc, aparent mai uşor de controlat. E vorba de reproşul privind lipsa unei discuţii preliminare despre înţelesul termenilor de exil, emigraţie ş.a., lansat de Marin Mincu, de inconseventa criteriilor (de pildă, că îl include pe Serge Moscovici care n-a scris decât în franceză), faptul că a lăsat să vorbească – după o tehnică obişnuită în asemenea lucrări – autorii şi criticii lor prin intermediul citatelor caracteristice, absenţa unei părţi din bibliografia problemei care se găseşte în reviste de provincie sau absenţa unor nume dintr-o categorie reprezentată în volum, de pildă emigraţia plecată înainte de ultimul război. Cu excepţia ultimelor două reproşuri, unde asemenea lipsuri ţin de imposibilitatea acoperirii întregului câmp de cercetare, celelalte nu ţin seama de propriile limite şi reguli, enunţate de autor în Introducerea sa: Manolescu precizează în Introducere că „au fost luate în considerare… volumele… scrise direct într-o limbă străină” (p. 16), că o discuţie despre termenii utilizaţi ar fi extrem de necesară, dar ea „nu-şi are locul într-un lexicon” (p.17) sau că judecăţile din volum „nu aparţin autorului”, ele „au fost extrase din articolele unor critici”, iar opiniile respective, uneori contestabile, „rămân caracteristice pentru atmosfera intelectuală în care au lucrat şi trăit” aceşti scriitori (p.16). Ignorarea regulilor clar enunţate ale unei asemenea lucrări nu poate decât să falsifice şi receptarea ei.

Pe de altă parte, critica – chiar aceea entuziastă – n-a relevat una din calităţile enciclopediei lui Florin Manolescu: aceea că unifică sistematic în prezentările scriitorilor din exil cele două jumătăţi ale activităţii acelora care apucaseră să scrie încă înainte de plecare, Eliade, Vintilă Horia, Eugen Ionescu, Cioran, Petru Dumitriu ş.a., ceea ce creează premisa unei integrări mai uşoare a literaturii din exil în tradiţia generală a literaturii române prin raportarea autorilor la unii din antecesorii lor: a lui Vintilă Horia la Eminescu. a lui Eliade la Sadoveanu, a lui Norman Manea la Sebastián ş.a.m.d., oferind astfel, din perspectiva unui istoric literar sigur de uneltele sale, o cale de urmat pentru studiile analitice şi finalmente, o schiţă generală de relaţionare a literaturii române postbelice. Era însă mai mult decât se cere unui instrument de lucru, unei sinteze documentare; această investigaţie putea fi începută chiar în revistele care au semnalat cu

entuziasm apariţia cărţii. Posibilitatea de a folosi apariţia respectivă ca un punct de plecare a unei noi discuţii, cu alte date, cu alte documente la îndemână, despre literatura exilului, despre caracterele ei specifice şi despre relaţia ei cu literatura din ţară nu trebuie însă lăsată să se piardă.

O altă chestiune care ar merita puţină atenţie ar fi aceea despre motivaţia specială, în multe cazuri, a literaturii scrise în exil şi deci despre o nouă dimensiune a literaturii române postbelice, sau măcar despre o altă formă a ei: dimensiunea identitară, ameninţarea pierderii unei identităţi în care limba este elementul determinant iar cultura moştenită unul din argumentele de bază.

De ce şi cum se scrie în exil

Este evident că literatura scrisă în exil este foarte inegală, că scrisul nu răspunde acolo numai unei ambiţii literare, ci are şi o motivaţie suplimentară. Nu este o noutate şi nici ceva caracteristic doar exilului nostru. Toate lucrurile care ţin în mare măsură de viaţa socială şi politică curentă, în exil devin parte a literaturii pentru că exilatul – ca şi prizonierul din ţara ocupată – nu are un interlocutor, nu poate spune direct ce vrea şi ce crede: el trebuie să-şi închidă mesajul într-o capsulă şi să-l arunce pe oceanul literaturii. Nedreptatea şi suferinţa în special îşi cer dreptul la expresie şi cei care au scăpat de coşmar se simt obligaţi să spună prin ce au trecut şi pentru cei care n-au avut norocul lor, care n-au putut evada: „Am întâlnit mulţi oameni veniţi din România care mi-au povestit suferinţele lor. Aproape toţi au trecut prin puşcărie şi aventura fiecăruia ar merita o cronică. Toţi vor să vorbească, să spună totul, ca şi cum ar fi trimişi de cei care n-au putut să evadeze, să-i reprezinte în faţa noastră...” (V. Horia, Journal d'un paysan du Danube, p. 183). Fenomenul, general printre exilaţi, este cunoscut. Un cercetător al literaturilor din exil arată că e vorba de un proces aproape de delegare a tuturor funcţiilor şi speranţelor în operă, în literatură, care îi reprezintă şi îi protejează totodată pe exilaţi: „Exilaţii sunt ca o floarea soarelui. Privirea lor intelectuală şi spirituală este întotdeauna aţintită asupra prietenilor pe care-i mai au. În faţa interdicţiilor care-i lovesc şi a pericolelor care-i pândesc... ei desemnează o ambasadoare neobişnuită, însărcinată să-i reprezinte... opera de artă” (Jean-Pierre Maconta-Mboukou, Les littératures de l'exil, Paris, 1993, p.231).

Desigur, nu întotdeauna ceea ce scriu exilaţii are o legătură

directă cu motivele politice ale exilului lor şi aceste motive, la rândul lor, sunt destul de diferite, adesea umanitare pur şi simplu, fără coloratură ideologică („exilul politic în vremea comunismului era mai mult o formă indirectă de protest individual…” zice şi Matei Călinescu în Convorbirile sale cu Ionel Vianu). Nevoia de a scrie este un reflex de apărare cu motivaţii mult mai largi. Scrisul este în sine o terapie şi exilaţii de orice fel au resimţit dintotdeauna nevoia de a se elibera de prezent, de a reveni într-un trecut fericit, de a-şi afirma o identitate ameninţată, prin scris. Principial, cum observă un lingvist ca Sanda Golopenţia, exilaţii scriu pentru că nu pot vorbi într-un mediu favorabil: „De ce scriu emigranţii. Pentru că vorbesc mai prost, mai puţin… Scrisul devine singurul mod în care mai putem fi locuiţi de cuvântul de demult” (De ce scriu emigranţii, în voi. Mitul pagubei, Providence. 1986, p.109). Din nefericire, ca orice succedaneu, scrisul nu vindecă, el exprimă disperarea, dar nu o lecuieşte şi acest lucru este valabil în primul rând pentru intelectuali, pentru scriitori: „Mulţi dintre cei care au părăsit România în ultimii ani au făcut-o, între altele, pentru că, acolo fiind, nu puteau servi deplin cultura românească. Ajunşi în ţara celei de a doua vieţi, au descoperit curând că erau departe de a fi găsit o soluţie la această problemă” (Mitul pagubei, p.102).

Condiţionarea istorică

Exilaţii înşişi înţeleg foarte devreme condiţionarea istorică a situaţiei lor, precum şi noile răspunderi care se adaugă cu timpul motivelor iniţiale ale exilului lor. Dacă ei vor să păstreze în primul rând, undeva, o părticică din ceea ce pierduseră („…mă leg cu disperare de unele amintiri intacte, de oamenii încă vii care mi le-au prilejuit şi această scrisoare însăşi nu e decât nevoia imperioasă de a-mi reconstrui un trecut, de a relua contactul cu un fragment pierdut din mine însumi” scria Vintilă Horia lui Al. Busuioceanu în 1947, sau: „Elitele intelectuale româneşti, aruncate… dincolo de ţară, constituie… adevărate frânturi de ţară, reprezentând întreg universul românesc…” spune un Cuvânt înainte la nou apăruta revistă Destin, în Madrid, nr. 1, iunie 1951, p.2), în acelaşi timp ei ştiu şi că trebuie să-şi schimbe ceva; ei înţeleg, unii chiar foarte devreme, că trebuie să se transforme pe ei înşişi în primul rând, pentru a putea reveni, când va fi cazul, şi pentru a transforma ceea ce se petrece în propria lor ţară abandonată. Această atitudine poate duce chiar la un adevărat program de acţiune politică

ce are în vedere o modificare profundă de atitudine şi de viziune, cum lansează Mircea Eliade în acelaşi an 1951: el avertizează că pentru a fi utili ţării în viitor, când se va pune problema reconstituirii acelei unităţi temporar pierdute, cei din exil trebuie să fie pregătiţi, să înveţe multe lucruri, inclusiv cele care li se impun fraţilor rămaşi în marea închisoare a ţării: „Trebuie să învăţăm marxism-leninismul aşa cum îl învaţă şi cei din ţară; noi avem libertatea de a-l judeca aşa cum e, dar numai după ce l-ai cunoscut ştii cum să vorbeşti cuiva care l-a învăţat pe – de rost. Şi în afară de asta, trebuie cercetate celelalte doctrine politice, învăţată istoria partidelor europene, studiată democraţia nord-americană. Trebuie, mai ales, să ne informăm despre istoria şi situaţia actuală a Orientului Apropiat şi a Extremului Orient. Aria reintră în istorie şi fenomenul acesta ar putea schimba faţa lumii. Noi, vecinii Orientului şi moştenitorii unei vechi civilizaţii arhaice, suntem în primul rând obligaţi să ştim ce se întâmplă în preajma noastră” etc. (M. Eliade, „I-a mâncat capul politica!”, în îndreptar, I, 1951, nr. 9, august, p. l şi 3). La o asemenea acţiune concertată a intelectualilor din exil s-au gândit numeroşi scriitori, mai ales în primii ani ai exilului lor, şi acest gând stă la originea multor reviste sau instituţii care s-au născut atunci; el a generat şi mişcări importante în perspectiva timpului, între care – prin anii şaptezeci – încercarea de dialog cu scriitorii din ţară, cărora le-au deschis paginile unor reviste consacrate unificării segmentelor artificial separate: Prodromos a lui Paul Miron şi I. Cuşa (care a cuprins colaborări ale lui Marin Sorescu, Matei Călinescu, F. Neagu ş.a.) sau Cahiers de Vest a lui D. Ţepeneag.

Exilul a jucat de pildă un rol considerabil în afirmarea unei opoziţii imposibile în ţară, opoziţie politică în primul rând şi implicit culturală, prin păstrarea unei relaţii de continuitate cu un trecut care devenise un punct fix, un termen de referinţă atât pentru valori (culturale, intelectuale, dar şi morale, prin comparaţie cel puţin cu ceea ce se petrecea în ţară), cât şi pentru o normalitate a vieţii devenită principalul vis al cetăţeanului mediu, o bunăstare fie şi relativă, peste care se situa dorinţa de a ieşi din labirintul kafkian al terorii, al supravegherii, al nesiguranţei: de unde dorinţa de „linişte” manifestată încă mult timp după 1989, adversitatea faţă de turbulenţe, manifestaţii, proteste. Exista sentimentul unanim că, dinafară, din exil şi de la posturile de radio din lumea democratică (Europa Liberă şi celelalte), se poate denunţa şi oarecum controla minciuna oficială din

ţară, falsificarea istoriei literare, pervertirea canonului şcolar, inversarea scării de valori în ierarhiile oficiale, boicotul scriitorilor ostili regimului ş.a. Din acest transfer, din această delegare a funcţiei eminamente morale de critic şi purtător de cuvânt al valorilor provine, probabil, şi o parte din prestigiul de care se bucurau principalii critici ai regimului, Monica Lovinescu şi Virgil Ierunca. Foiletoanele lor radiofonice, articolele, notele şi recenziile din revistele exilului (Caiete de dor, Revista Scriitorilor Români, Ethos ş.a.) au fost, mulţi ani, vocile de autoritate care au cenzurat dezastrul cultural din ţară; lor trebuie să li se adauge, desigur, intervenţiile altor reviste şi critici din exil, ale romaniştilor străini (între care Roşa del Conte, cu o clarvăzătoare acţiune începută încă din 1948, la revenirea sa din România, şi mulţi alţii), ale unor mari personalităţi inclasificabile, precum Eugen Ionescu, care protesta împotriva boicotului stângiştilor parizieni, incapabili să înţeleagă drama scriitorilor români refugiaţi (în Prezent passe, passe present de pildă).

Spre o reunificare a canonului

Din tot acest proces complicat de căutări reciproce şi de aproximări, realitatea schimbărilor din decembrie 1989 n-a putut profita prea mult; rapide şi dramatice, aceste schimbări n-au permis o adaptare, o trecere graduală, şi cei doi fraţi s-au trezit pe neaşteptate unul în braţele celuilalt: după acoladele jubilaţiei de început, au început suspiciunile, nemulţumirile, greutăţile de acomodare. Pe de o parte, intelectualii din exil nu mai puteau să înţeleagă convalescenţa prelungită a corpului public, a societăţii violentate de ultimii ani mai ales, reticenţele generale greu de depăşit imediat chiar în faţa evidenţei şi manifestau, odată cu iubirea lor pasională, o exigenţă ucigătoare: „Cineva ar trebui să-i iubească într-atâta pe români încât să le facă un portret nimicitor. Numai cu această condiţie s-ar putea alege ceva de ei” (I.P. Culianu. Euforisme, în Păcatul împotriva spiritului, Buc, 1999, p. 171). Pe de altă parte, continua suspiciune, lecţiile, monitorizarea excesivă şi didacticismul involuntar obosesc o lume deja obosită de lecţii, supraveghere şi suspiciuni, care trebuia să-şi epuizeze întâi propriile ezitări şi chiar greşeli: „Nu vreau să polemizez cu dumneavoastră... Nu vreau, pentru că nu pot vedea în dumneavoastră un adversar. Dar şi pentru că am obosit. Am obosit să mă tot explic, să mă justific la nesfârşit dinaintea unor prieteni mereu siguri de opinia lor şi mereu nesiguri de loialitatea mea...” (A. Pleşu

către V. Ierunca, în Chipuri şi măşti ale tranziţiei, 1996, p.398).

Cum se vede, cele două jumătăţi nu se regăsesc de la sine: e vorba de un proces de apropiere care trebuie să-şi consume etapele înainte de a da roade şi, ca în orice proces de apropiere, şi acesta trebuie să înceapă printr-o activitate de cunoaştere. Timpul fiind scurt şi aşteptările imperioase, prea puţini mai au răbdarea de a recurge sistematic la texte, pentru a parcurge drumul laborios al recunoaşterii reciproce. În mod doar aparent paradoxal, interesul pentru recuperarea scriitorilor din exil a dus la o avalanşă haotică de retipăriri, pe o piaţă a cărţii haotică ea însăşi, în care adesea insistenţa autorilor şi nu capacitatea de selecţie a editurilor a dus la realizarea unui catalog ciudat al cunoaşterii acestei producţii: alături de marii scriitori din exil au apărut din abundenţă cărţi insignifiante şi, mai discutabil încă, totul a fost discutat în fugă, la nivelul intenţiilor, fără un efort conştient de integrare în lanţul istoric al unei literaturi care n-a încetat totuşi să comunice, de o parte şi de alta a cortinei de fier; acest lucru n-a favorizat receptarea valorilor şi mai ales n-a favorizat discuţia şi receptarea lor în mediul firesc al literaturii din ţară. De aici şi lipsa rezultatelor concrete în ceea ce o oficialitate numea, încă din 1992, „procesul necesar al reunificării spirituale a literaturii române", precum şi reacţia globală reticentă a criticii, rămânerea la amănunte într-o dispută de detalii care refuză o perspectivă generalizatoare, implicând discuţia operelor scrise în exil în cadrul unui singur proces – politic, ideologic şi literar – în care temele de aici şi de acolo se continuă şi-şi răspund, în care scrierile şi acţiunile se împletesc în viaţa oamenilor, aşa cum a şi fost.

Perspectiva comparată

Exilul politic şi chiar exilul cultural sau literar în istoria lumii nu încep cu cel românesc, şi nici cu cel al intelectualilor din Europa de est, după ultimul război mondial: prima manifestare de acest tip în epoca modernă este exilul ruşilor albi după revoluţia din 1917, care s-au răspândit în Europa ca altă dată nobilii francezi după revoluţia din 1789. Acestui val îi aparţin atât scriitori care au revenit la un moment dat în ţară şi au fost recuperaţi de sovietici, ca Bunin sau Alexei Tolstoi, cât şi alţii care nu s-au întors niciodată: Nabokov, care a petrecut câţiva ani în Germania unde a scris ruseşte, înainte de a emigra în Statele Unite şi de a deveni scriitor american, umoristul Arcadii Avercenko, care a stat câţiva ani în România, sau basarabeanul Leon

Dobronravov-Donici, care abandonează rusa după ce revine în ţară şi îşi redactează în româneşte şi în franceză ultimele scrieri. Cel mai cunoscut exil cultural, cel mai puternic exil al epocii moderne datorită calităţii şi numărului scriitorilor, savanţilor, specialiştilor care l-au compus, dar şi cauzelor care l-au produs, efectelor nebănuite de simpatie, de solidaritate generate în întreaga lume, a fost însă cel german, care a urmat instaurării regimului hitlerist în ianuarie 1933: scriitori evrei, scriitori antifascişti, scriitori democraţi pur şi simplu care nu doreau să trăiască într-o ţară guvernată de legi rasiale şi de teroare, aleg să plece peste hotare, alcătuind curând o diasporă puternică, în care strălucesc nume celebre ale unor scriitori ca Thomas Mann, B. Brecht, L. Feuchtwanger, Kurt Tucholski, W. Benjamin şi nenumăraţi alţii.

Cu aceste precedente cunoscute pe plan european, precum şi cu precedentul istoric al exilului scriitorilor noştri de la 1848, exilul românesc de după 1944 şi literatura sa nu mai sunt fenomene a căror analiză şi punere în spaţiu să arunce în perplexitate şi în nevoia de a inova nici critica noastră literară, nici istoria politică a epocii moderne: ele se încadrează într-o situaţie europeană mai generală, ale cărei spaţii particulare au fost deja descrise, analizate, sintetizate: The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922 – 1972 de Karlinsky şi Appel, Displăcea Persons: Conditions of Exile în European Culture de Sharon Ouditt, Exile and Creativity de Susan Rubin Suleiman, Deutsche Exilschriftsteller: 1933 – 1950 de H.A. Walter, Handbuch der deutschsprachigen Emigration: 1933 – 1945 de Krohn, von Zur Mühlen, Paul şi Winkler, Aspetti della diaspora intellettuale di Germania, Spagna e Italia şi la patria lontana, culegeri îngrijite de M. Sechi şi A. Pisano, Littératures et cultures d'exil, culegere editată de Najib Zakka în 1987 şi multe altele, sute de cărţi, studii şi articole au detaliat, analizat şi structurat această condiţie specială a creatorului însetat de libertate care este constrâns să trăiască şi să scrie departe de mediul său natural, lingvistic, cultural, politic ş.a.m.d. Este inutil deci să luăm acum lucrurile de la început, să ne întrebăm cum poate fi abordată această problemă, ce este exilul şi ce emigraţia, dacă poate cineva din afara exilului să studieze fenomenul respectiv, toate acestea fără cea mai fugară raportare la precedentele existente, măcar din punctul de vedere al marilor categorii, al similitudinii de condiţii. Dimpotrivă, ar fi util şi probabil productiv să încercăm situarea

discuţiei noastre despre exilul literar românesc pe tărâmul fenomenului european, să-l comparăm cu cel al vecinilor (al ungurilor, cu Konrad şi Matray, al cehilor, cu Kundera, al polonezilor cu Gombrowicz etc), să investigăm propria noastră tradiţie a exilului din sec. XIX şi XX, să scoatem dezbaterea din zonele pasionale printr-o cuprindere mai teoretică pe de o parte şi mai documentară pe de alta, oferind cititorilor nu felii independente privind un anume scriitor, inevitabil mare şi exonerat de orice posibile acuzaţii, de orice natură, ci schiţe de probleme, de genuri, de istorii ale unor perioade.

Apariţia enciclopediei lui Florin Manolescu, adăugată numeroaselor studii şi materiale documentare publicate în ultimii ani, face posibilă aşezarea discuţiei într-un cadru mai larg, mai propriu, şi ar fi păcat ca această ocazie să fie neglijată.

Scriitorii români din exil: forme, identităţi, destine

Pe marginea cărţii recente a Evei Behring

Nu se poate spune că literatura exilului românesc n-a atras atenţia criticii în ultimii zece – doisprezece ani iar câţiva dintre criticii nu foarte tineri i-au dedicat chiar cercetări destul de ample, cărţi semnate de Cornel Ungureanu (în special cele două volume ale mult discutatei sale la vest de Eden), Mircea Popa, N. Florescu şi alţii desigur. Ele răspund unui interes legitim nu numai faţă de un segment multă vreme practic interzis al literaturii noastre, cuprinzând în sine unele dintre cele mai preţioase cărţi ale ultimei jumătăţi de veac şi în orice caz cele mai libere şi mai cunoscute peste hotare, ci şi faţă de o parte importantă a literaturii române care s-a scris în condiţii diferite, ca să folosesc un eufemism, faţă de acelea în care, de bine de rău, s-a putut scrie în ţară; e vorba de cărţi şi de autori conectaţi la viaţa normală, chiar dacă nu aceea de acasă, care citeau cărţile pe care voiau să le citească şi puteau să scrie ceea ce voiau să scrie, fără a se teme de alte consecinţe decât, eventual, cele fireşti pentru orice persoană publică datoare să „dea seamă” de câte a scris şi scrie sub numele său. Într-un fel, era şi normal ca de această literatură să se ocupe mai ales criticii generaţiei care n-a putut s-o cunoască la vremea ei, care a plătit în unele cazuri cu ani grei de detenţie şi cu excluderea din viaţa publică de atunci, aşa cum era ea (intelectuali daţi afară din slujbe, care n-au mai putut publica multă vreme, sau chiar studenţi daţi afară din facultate, dintre care mulţi s-au pierdut pe drum, indiferent ce accepţie dăm acestui cuvânt) încercarea de a citi câte o carte a unui

„duşman al poporului” ca Mircea Eliade, Emil Cioran sau chiar Petru Dumitriu, deşi mărturisesc că nu înţeleg slaba preocupare a criticilor mai tineri faţă de această literatură al cărei statut rămâne încă de discutat şi chiar de cunoscut în toate detaliile ei: nu numai sub raport istoric sau „politic”, deşi acesta este singurul care mai interesează presa, uneori sub presiunea unor iniţiative din afară, ci izvorând din simpla necesitate de a termina unificarea începută mai mult sau mai puţin dramatic în 1990, când lucrurile nu puteau să nu fie intens colorate politic şi revendicativ. Există o singură literatură română, indiferent unde a fost scrisă şi chiar indiferent de limba în care a fost scrisă, s-ar părea, după unii, dacă autorul în cauză se consideră a face parte din cultura română, atât ca produs, cât şi ca actant al ei. Ar fi fost deci cazul, şi nu de azi de ieri, ca persoanele îndreptăţite, fie că e vorba de criticii şi istoricii literari, fie că e vorba de istoricii culturii şi ai vieţii politice, să încerce măcar o abordare preliminară a acestor probleme, fie şi numai pentru a le delimita şi ierarhiza, lăsând în grija timpului realizarea unei convergenţe a poziţiilor şi unei maturizări a instrumentelor, a conceptelor, şi în cele din urmă a sintezelor.

Asemenea încercări de abordare mai mult sau mai puţin globală – şi implicit teoretică – a exilului nostru literar şi a perspectivei unice asupra literaturii din a doua jumătate a secolului trecut au lipsit însă, aproape cu desăvârşire, din critica românească a ultimilor ani, deşi n-au lipsit, cum spuneam, cercetări de detaliu foarte interesante şi foarte utile pentru o sinteză viitoare. Există, desigur, justificări întru totul credibile pentru această carenţă şi prima dintre ele este lipsa obiectului propriu-zis al cercetării: cine s-a ocupat, oricât de puţin, de această literatură ştie foarte bine că lipsesc din ţară în mare parte cărţile autorilor respectivi, ca să nu mai vorbesc de revistele exilului românesc şi de toată documentaţia de arhivă a acestui exil, corespondenţa scriitorilor (dintre care cei mai mulţi au dispărut, înainte sau imediat după 1989), arhivele lor personale, ecouri de presă ş.a., despre care s-au publicat unele cercetări peste hotare, nesatisfăcătoare din păcate, deşi de neocolit pentru moment, cum este cartea Katerinei Binder din 1993 despre Asociaţii şi instituţii româneşti în Apus: 1945 – 1989. Este unul dintre principalele reproşuri care se pot face intelectualilor români în general, şi instituţiilor statului în special, acela că n-au realizat aproape nimic în această direcţie de o însemnătate covârşitoare şi cu consecinţe

ireversibile, şi trebuie menţionată aici una dintre excepţiile de la această tristă realitate, care este activitatea lui N. Florescu şi a editurii sale pentru valorificarea şi publicarea acestor texte; dar ce poate face o mică iniţiativă privată într-un domeniu atât de vast şi de spinos, când însăşi ideea de bibliotecă şi de publicare a valorilor culturale naţionale n-a ajuns să constituie o prioritate pentru cei care decid, şi nici măcar pentru cei care decid în domeniul respectiv?

Fapt este că prima încercare de discutare sistematică a literaturii exilului românesc ne vine nu de la Bucureşti sau Timişoara, ci din Germania, ţară în care literatura şi problematica exilului în general se bucură de o atenţie particulară datorită împrejurărilor istorice cunoscute: este vorba de cartea cercetătoarei berlineze Eva Behring, apărută întâi, la sfârşitul anului trecut, în traducere românească (la Editura Fundaţiei Culturale Române) şi foarte recent în forma originală, în germană, la Franz Steiner Verlag din Stuttgart, într-o prestigioasă serie dedicată cercetărilor de istorie şi cultură a Europei Centrale Răsăritene: Rumänische Schriftsteller im Exil: 1945 – 1989. Eva Behring, care şi-a făcut studiile universitare la Bucureşti, la sfârşitul anilor cincizeci şi la începutul anilor şaizeci, doctor al Academiei din Berlin cu o teză despre Eminescu, s-a ilustrat în decursul timpului prin mai multe studii, traduceri şi antologii de literatură română – mai ales contemporană – care au fost încununate în 1994 cu publicarea unei scurte istorii a literaturii române în limba germană, la Konstanz: numele său nu are nevoie de nicio prezentare, iar publicaţiile sale din ultimii zece ani, între care mai multe studii şi volume pe care le-a coordonat, sunt dedicate exilului literar românesc, au pregătit această apariţie, pe care o aşteptam şi pe care criticii noştri o vor discuta, desigur.

Dincolo de documentaţia „nemţească” a întregii cercetări, premisă la care ne aşteptam cunoscând nu doar pe autoare, ci şi faptul că singura bibliotecă şi arhivă demnă de acest nume a exilului românesc se găseşte în Germania, la Freiburg, cartea colegei noastre se singularizează faţă de apariţiile de până acum prin faptul că acceptă deschis şi în cunoştinţă de cauză provocările temei alese, între care una din cele mai importante este plasarea discuţiei într-un cadru istoric şi teoretic inconturnabil în condiţiile unui fenomen de amploarea, diversitatea şi – de ce să nu spunem – de valoarea rezultatelor cunoscute. Cu atât mai mult cu cât Eva Behring nu ignoră,

ba chiar pare să acorde importanţă unei situaţii semnalate de cercetătorii români deşi, desigur, nu este caracteristică doar lor, şi anume aceea că exilul politic în sine şi şansa afirmării unei poziţii politice, iar în cazul în speţă a unei literaturi şi unei culturi venind dintr-o ţară şi o zonă ignorată în Europa de vest, s-a bucurat de la început de un prestigiu deosebit şi de o anumită coerenţă organizatorică prin chiar precedenţa emigraţiei care a urmat revoluţiei de la 1848, când s-au publicat primele intervenţii masive în presa occidentală şi au apărut primele cărţi ale românilor despre problemele lor, în acelaş Himp politice şi culturale.

În al doilea rând, cercetarea autoarei berlineze îşi lărgeşte aria de cuprindere şi de discuţie – şi în acest fel temelia analizelor ulterioare – prin descrierea şi ierarhizarea implicită a instituţiilor care au însoţit şi adesea sprijinit activitatea scriitorilor români din exil: revistele publicate de aceştia, asociaţiile culturale importante, judecate după eficienţă şi impact, nu doar după pretenţii (de la Societatea Academică Daco-romană fondată la Roma la sfârşitul anilor cincizeci şi mutată ulterior la München, la micul dar activul cenaclu „Apoziţia", animat de poetul şi eseistul George Ciorănescu), instituţiile politice ale exilului, mai ales cele din primii ani, între care o însemnătate deosebită o capătă, după părerea mea, reliefarea tentativelor de a realiza necesara dar imposibila joncţiune dintre cele două entităţi fracturate ale literaturii române, din ţară şi din exil, începute cu publicarea unui text de C. Noica (sub pseudonim) încă din 1949, în Luceafărul lui Eliade şi Ierunca, continuând cu revista Prodromos a lui Cuşa şi Paul Miron, unde au publicat, cu riscurile de rigoare, scriitori din ţară ca Matei Călinescu, M. Sorescu, N. Manolescu, Fănuş Neagu şi alţii, cu experienţa de la Cahiers de l'Est a lui D. Ţepeneag, pentru a încheia cu revista plurilingvă a lui Caraion Correspondances.

Dincolo de cadrul instituţional – politic şi cultural – în care îşi desfăşoară activitatea literară românii din exil, schiţat pe scurt în acest capitol, interesul autoarei se îndreaptă apoi, în capitolul Identitate culturală şi reprezentarea de sineproblema de bază a exilului scriitoricesc, către reliefarea unor teme care colorează specific acest exil şi îi domină nu numai operele, ci şi conştiinţa, ideologia, reprezentările. Ar fi vorba, în linii mari, de „întâlnirea cu celălalt" şi formarea canonului (literar, moral etc), de reprezentări şi concepte caracteristice „ca refuz al îndoctrinării", fie al celei socialiste, de la est,

fie al celei a modelului vestic, de transformările suferite de modelul etic al emigraţiei în faţa evidenţei unei situaţii de durată, în care scriitorul trebuia să iasă din limita autoimpusă, de cenzor al tragediei din ţară, pentru a da el însuşi o expresie creatoare, deci literară, condiţiei sale tragice şi chiar tragediei trăite de atâţia cunoscuţi, în ţară şi în exil ş.a.m.d. Pe scurt, autoarea începe să discute aici literatura propriu-zisă pe care o scriu aceşti români din exil, fie că unii receptează situaţia lor ca o confruntare între dezrădăcinaţii sorţii, exilaţii cărora istoria le este mereu potrivnică, şi dezrădăcinaţii spiritului, care sunt oamenii Occidentului îndepărtaţi de esenţa umanităţii prin agresiunea raţiunii, cum o vede un Horia Stamatu (exponent al cercului tradiţionalist, cu mulţi foşti legionari, din grupul de la Madrid), fie că ei resimt existenţa lor ca o plasare într-un univers secund, măcar dispreţuitor dacă nu chiar neînţelegător şi ostil, care trebuie cucerit (Mircea Eliade, Uscătescu, Al. Ciorănescu), chiar şi cu riscul pierderii originii (Cioran), sau luminat, introdus în valorile proprii, inclusiv prin investigaţia culturală (istoria literaturii a lui Negoiţescu de pildă, singura menţionată, deşi puteau fi invocate şi cele ale lui Busuioceanu, Guţia ş.a.).

Nu trebuie uitat niciun moment că această schiţă este destinată unui cititor străin, chiar dacă germanii – dintre toţi europenii – au probabil disponibilitatea cea mai cuprinzătoare pentru fenomene dintr-un spaţiu la a cărei istorie au participat şi ei, mulţi chiar la faţa locului; cititorul român trebuie să reziste tentaţiei de a adăuga mereu nuanţe şi nume celor pe care le avansează autoarea, pentru că o simplă aglomerare a cadrului n-ar conduce în chip automat şi la o rafinare a discuţiei. Sunt însă câteva chestiuni de principiu care pot fi discutate chiar în acest cadru, şi ele vor trebui oricum discutate, chiar dacă nu în legătură cu cartea Evei Behring. Una dintre ele, nu importantă dar prezentă în subtextul mai tuturor discuţiilor de acest fel, mi se pare imaginea legionarilor şi a Gărzii de fier, inclusiv aceea a supravieţuirilor lor viguroase în lumea exilului, ca singuri reprezentanţi ai dreptei politice româneşti, care apare în toate cercetările străine asupra exilului românesc, cel puţin în toate pe cele pe care le cunosc eu. Or, în exil s-a manifestat şi o dreaptă suficient de bine conturată ideologic în cadrul unor forme şi manifestări indiscutabil democratice; mă refer măcar la acţiunea unor confederaţionişti şi apărători ai ideei europene încă din primele

momente ale apariţiei sale, ca Leontin Constantinescu, George Ciorănescu şi alţii, dintre care unii au activat în cadrul vechiului Institut universitar Carol I de la Paris, la scriitorii „europenişti” grupaţi în jurul excelentei Revue de culture européenne de la Paris, la începutul anilor cincizeci, între care Alexandru Busuioceanu, Leontin Constantinescu, D. Maniu, Mircea Eliade, plasaţi alături de

Karl Jaspers, Henry Corbin, Daniel Rops, Ortega y Gasset, Urs von Balthasar, Alain Bosquet (!) şi multe altele.

Altă încercare de lărgire a discuţiei care ar merita un efort suplimentar de investigaţie mi se pare aceea care ar putea se pune între temele caracteristice exilatului, deştăratului, nostalgicului etc, aceea a absurdului sau mai exact a fantasticului ca rezultat al dislocării forţate a individului din universul său limitat; pe o linie care nu-l ocoleşte pe Eugen Ionescu, nici pe Mircea Eliade (ambii mai vechi practicanţi ai diverselor moduri de evadare), avea loc aici şi „genialul” Grigore Cugler, cum îl numeşte Eva Behring în trecere, şi alţi autori din paginile Revistei scriitorilor români (câteva texte remarcabile ale lui Paul Miron), şi nu mai puţin scriitori români din Israel, D. Schechter ş.a. Reîntoarcerea în nostalgie (Stamatu) sau în mit (Vintilă Horia) nu sunt singurele reacţii la şocul istoriei, şi căderea sau refugiul individului în fantastic este un al mod de a reacţiona la un abuz al istoriei, la o situaţie de care nu ei, sau nu ei în mod direct, sunt răspunzători.

Toată această discuţie trebuie desigur pusă în termenii mai generali ai literaturii române, odată depăşită discuţia dacă literatura exilului este sau nu o parte a uneia şi aceleiaşi literaturi, chestiune oţioasă pe care scriitorii din exil au rezolvat-o demult ei înşişi, cum arată Eva Behring cu citate din Monica Lovinescu, D. Ţepeneag ş.a. Este vorba deci de plasarea fenomenelor discutate într-un complex de factori în care ele efectiv au luat naştere şi au acţionat, şi pe care nu îi putem ignora. Vorbind de pildă de marii scriitori care au rămas în ţară şi au fost persecutaţi de comunişti, nu ştiu dacă lui Blaga i se poate potrivi calificativul de „scriitor din exilul intern”, pentru că el a fost persecutat şi ostracizat, şi nu s-a izolat din proprie iniţiativă; e adevărat că a refuzat să facă anumite concesii, dar e tot atât de adevărat că a încercat mereu să publice, să iasă din situaţia nedreaptă în care fusese pus, iar „recuperarea” lui abia cu titlu postum a fost doar o întâmplare nefericită (ca şi în cazul lui Dan Botta sau Ionel

Teodoreanu, de pildă), dispariţia sa timpurie nelăsându-i şansa de care s-au bucurat, încă în viaţă, autori precum Arghezi de pildă, care a înţeles mai repede ce preţ trebuie plătit. Recuperarea operei lui Blaga a făcut parte dintr-o serie de alte acţiuni similare pe la mijlocul anilor şaizeci, consecinţe ale unei schimbări politice, în care intră şi modificarea atitudinii faţă de exil şi de fiecare scriitor din diasporă. Blaga a fost, evident, un mare scriitor, dar tratamentul la care a fost supus, înainte ca şi după dispariţia sa, n-a fost întru nimic diferit de cel aplicat altora: toţi au fost supuşi tentaţiilor, toţi cei care au rezistat au fost pedepsiţi că nu s-au lăsat corupţi, dar toţi erau mai utili regimului, să mi se ierte brutalitatea vorbei, după moarte decât înainte: aşa era sigur că nu puteau retracta nimic, li se putea atribui orice atitudine în biografie şi orice interpretare a operei, iar părţile irecuperabile… pur şi simplu dispăreau. Blaga n-a fost recuperat în chip special pentru a fi folosit de „politica culturală oficială" pentru că opera lui ar fi sprijinit în chip direct teza „culturii române ca spaţiu mioritic" sau „o personalitate specifică a literaturii române" şi direcţia autohtonistă, cum pare să conchidă autoarea (p.174), ci pentru că era un mare scriitor a cărui operă nu mai putea fi ignorată în condiţiile în care regimul, care-şi consolidase poziţia internă, căuta acum să-şi confecţioneze o imagine acceptabilă pe plan internaţional.

Aceleaşi nuanţări mi se par necesare şi în cazul literaturii exilului propriu-zis: nu mi se pare că au fost favorizaţi în chip special autorii de tendinţă naţionalistă sau cu simpatii legionare, datorită orientării primitiv naţionaliste pe care o imprimă Ceauşescu culturii oficiale, căci atunci, ca să dau un singur exemplu, am fi avut şi ediţii din romanele lui Vintilă Horia sau Const. Virgil Gheorghiu în anii şaizeci, nu numai din proza lui Mircea Eliade; cum cred că era evident pentru noi toţi, oficialitatea încerca să atragă orice personalitate cu o statură importantă din străinătate, cu condiţia să nu deranjeze tabuurile ideologice ale regimului, şi în acest scop făcea unele investiţii, unele gesturi calculate şi prudente, pentru că celor două volume din 1967 le-a urmat o lungă epocă de interzicere a cărţilor lui Eliade ca o consecinţă a refuzului de a veni în ţară şi a protestelor pentru publicarea trunchiată şi alterată a unui interviu. Evident, niciun scriitor din exil, din câte ştiu eu, n-a acceptat acest veritabil şantaj, în timp ce tot mai numeroşi scriitori – şi intelectuali în general – votau „cu picioarele", cum se zicea, îngroşând rândurile emigraţiei noastre şi,

desigur, cantitatea de literatură română publicată peste hotare.

Mai degrabă din această perspectivă se poate vorbi de o reapropiere a celor două jumătăţi ideale ale literaturii noastre, prin acţiunea unor scriitori care au debutat şi publicat în ţară după 1960, care beneficiaseră cumva de micul dezgheţ care a însoţit creşterea lor artistică, lecturile lor, cunoaşterea de limbi străine, şi ei au fost, cred, fermentul nu doar al unei noi imagini a literaturii române prezentate străinătăţii, ci şi al unei apropieri inevitabile de poziţii.

În fine, toate problemele teoretice ale literaturii din exil trebuiau să-şi găsească o exemplificare dacă nu chiar o rezolvare în cap. IV al cărţii, rezervat discuţiei analitice a operei unor scriitori români din exil, consideraţi a oferi „pregnanţa exemplară a marilor probleme ale exilului scriitoricesc" (p.97); aceşti scriitori sunt Mircea Eliade, Ion Caraion, Paul Goma, Norman Manea şi D. Ţepeneag, cinci nume într-adevăr reprezentative şi de primă mărime ale exilului literar, care – prin diferite aspecte ale operei şi activităţii lor publice – au stat permanent în atenţia celorlalţi exilaţi şi a confraţilor de acasă. Discuţia acestor cinci scriitori, căci e vorba şi de scriitori, nu doar de cărţile lor, este revelatoare în multe momente pentru destinul şi înţelesul operei lor, pentru că Eva Behring este un analist lucid şi informat, care frecventează literatura română ca un profesionist român de peste patru decenii, având în plus şi detaşarea şi spiritul sintetic care lipseşte uneori analizelor noastre; am însă impresia că materia aleasă pentru această analiză nu este întotdeauna capabilă să servească drept revelator al unor situaţii mai generale („pregnanţa exemplară" de care vorbea autoarea), din simplul motiv că scriitorii mai importanţi pe care i-a ales nu sunt întotdeauna şi cei mai reprezentativi pentru categoria generală. Unii dintre scriitorii aleşi sunt, după opinia mea, mai degrabă excepţii de la condiţia generală, fie că ne referim la Mircea Eliade, excelent şi sintetic discutat mai ales pe marginea Nopţii de Sânziene (care e un roman stufos, cu teză şi ale cărui straturi se nutresc din tipi şi arhetipi mai degrabă universali, sprijinit pe teoriile cunoscute despre „timpul sacru" şi „timpul profan") şi mult mai puţin pe nuvelele sale, deci pe un scriitor cu o carieră internaţională deja conturată în momentul exilului atât în romanele sale, cât şi în propria viaţă cu totul diferită de a scriitorului român tip, care rareori ieşea din urbea lui, fie că ne referim la Ion Caraion, poet important şi ferment agitat al opoziţiei implicite din ţară, care trăieşte

în exil doar ultimii cinci ani ai vieţii sale, publicând şi realizând mai mult proiecte ale unei existenţe oprimate şi ameninţate din ţară, prelungind oarecum în exil o viaţă şi o carieră prea adânc conturată pentru a deveni altceva într-un timp atât de scurt.

Mai multe elemente importante pentru o astfel de analiză critică, disecând totodată şi fantasmele unui naţionalism ale cărui rădăcini păşuniste sunt aici vizibile, se pot găsi în textele unui autor de mâna a doua precum Const. Virgil Gheorghiu, care tratează în cărţi excesive şi prost scrise teme ale imaginarului comun generaţiei sale, ilustrând la nivelul inferior o lume colorată naiv, ca în benzile desenate, caracterizată prin primitivism, impulsuri primare, lipsă de raţionalitate (Les immortels d'Agapia, Les mendiants de miracles şi celelalte). Sugestive pentru motivul arătat şi conţinând posibile puncte de pornire pentru alte dezbateri mi se par însă capitolele dedicate lui Norman Manea, respectiv D. Ţepeneag, scriitori care-şi exploatează o materie autobiografică implicată şi în eseistica lor, comparabili într-un fel cu Petru Dumitriu, şi el prozator autobiografic şi eseist, şi poate că între aceşti scriitori atât de diferiţi (dar încă o dată: comparabili!), ar trebui căutate măcar unele din trăsăturile neliniştitului autor român din exil, străin de vechile obsesii ale generaţiei precedente, care devine problematic, filosof şi deschis către globalizare sub presiunea deţărării, adică a exilului însuşi; mărturisesc că aştept să văd pusă undeva şi întrebarea de ce apar atât de mulţi scriitori între intelectualii români din exil, alături de scriitorii profesionişti sau deja „înscrişi” ca atare, şi nu numai printre intelectuali: acum câţiva ani găsisem în Canada un proaspăt romancier român din vâna lui Papillon.

Dar notele referitoare la literatura exilului şi problemele ei pe care le suscită şi prilejuieşte excelenta carte a Evei Behring vor continua, fără îndoială; această apariţie nu va face decât să faciliteze şi să grăbească apariţia altora (o culegere de studii, care va apărea tot în Germania, pregăteşte chiar domnia sa) şi între acestea mărturisesc că aştept cu nerăbdare dicţionarul scriitorilor români din exil al lui Florin Manolescu. Cartea d-nei Behring arată că timpul sintezelor s-a copt.

Stilistul Cioran

S-a vorbit foarte puţin în publicistica noastră şi se ştie foarte puţin despre apariţia unei reviste internaţionale la Paris, în 1951, care are importanţa ei pentru cunoaşterea şi chiar pentru evoluţia unora dintre scriitorii noştri stabiliţi de curând în Franţa. Revista, un

trimestrial intitulat La Revue de culture européenne, poate trece la activul său colaborări ale unor nume celebre, eseişti, gânditori şi scriitori mai degrabă de „dreapta”, precum Karl Jaspers, Georges Duhamel, Salvador de Madariaga, Ernst Jünger, G. Papini, Henri Corbin, Daniel Rops şi alţii, iar dintre români: Mircea Eliade, Vintilă Horia, Claudiu Isopescu şi... Emil Cioran. Au apărut aici şi articole despre Eminescu, uitate în ciuda interesului pe care ele îl prezintă încă (Giraudoux et Eminescu, de Marcello Camilucci, sau la pensée religieuse d'un Musset moldave: Mihail Eminescu, de F. Taillez), şi traduceri din lirica sa, a lui Arghezi etc. Există informaţia – pe care n-am cum s-o verific acum – că revista (zece caiete apărute între 1951 – 1954), europeană şi „comunitară” avânt la lettre după un program uşor de descifrat în substanţa ei, ar fi fost subvenţionată de francezi pentru a crea premisele culturale ale apariţiei unui pol european de putere într-o lume postbelică, dominată supărător de americani.

Important este că aici, în fasc. 4 pe 1953, găsim eseul lui Cioran Le style comme aventure, reluat ulterior, în 1956, în volumul la tentation d'exister. Prima apariţie, din revistă, are un text substanţial diferit de cel definitiv, din volum, şi ne oferă şansa – rară după câte ştiu – de a putea confrunta două versiuni succesive ale aceluiaşi text al unui autor care nu numai că teoretizează adesea pe marginea stilului, dar îşi şi păstrează cu oarecare gelozie „secretele devenirii acestuia. Comparaţia este instructivă, atât b nivelul topicii, al sintaxei sau chiar al lexicului, cât şi la acela al economiei textului, al strategiei prezentării unei idei sau unei argumentări care revine în noua formă asupra unei clarităţi uneori supărătoare, sau unui exces demonstrativ, în favoarea unei anumite încifrări, considerată a fi mal expresivă şi chiar mai luminoasă. Lectura paralelă arată de la primele fraze această preocupare permanentă pentru o expresie cât mai strânsă, cu un impact cât mai puternic asupra cititorului. Eseul începe abrupt şi direct: „Les sophistes, rompus a un art de penser uniquement verbal, s'employerent les premiers a reflechir sur les mots, sur leur valeur, leur propriete ou împropriete, sur le role qui leur revenait dans la conduite du raisonnement; le pas capital vers la découverte du style, concu comme but en soi, comme fin intrinscque, était fait”. Reluarea aceleiaşi fraze, în versiunea definitivă, îi oferă o topică mai persuasivă, elimină alternativele inutile, propune un cuvânt mai propriu (am indicat în cursive segmentele modificate): „Rompiia a un art de penser

purement verbal, les sophistes's empl?" yerent les premiers a reflechir sur les mots, sur leur valeur et leur propriete, sur la fonction qui leur revenait dans la conduite du raisonnement: le pas capital vers la découverte du style, concu comme but en soi, comme fin intrinseciue, était franchi.

Exemplele de ceea ce am numit căutarea unui cuvânt, a unei expresii mai proprii sau mai pregnante continuă: „vis-à-vis de son propre esprit" devine „à l'egard de son propre esprit", „une metamorphose concertee" este ponderat în „une metamorphose voulue"; alteori, fraza este restrânsă pentru a căpăta mai multă forţă: „une activité aussi raffi-nee, aussi deliberee..." devine în volum doar „une activité aussi deliberee..."

Dincolo de micile corecturi precum cele văzute, există în prima versiune şi pasaje întregi mai extinse, mai vorbăreţe, inutil explicative: „La realite. îi ne s'en soucie guri: îi site cu'elle depend des signes qui l'expériment et don't îi importe d'etre maître. // y parvient. Son esprit, attache aux mots, se delie de ses racines – Textul cursiv lipseşte din volum, precum atâtea altele, judecate fără îndoială pletorice sau inutile, urmând „gustului" său „pentru scurtături, pentru formele condensate" pe care îl notează undeva, în Caiete. Fraza următoare, luată, ca şi exemplele anterioare, din primele două pagini ale formei iniţiale, este probabil considerată ca prea explicită: „L'artiste conscient, lui, suit une demarche analogue. Son esprit s-affranchit egalement de ses racines. A 1 inverse des artistes nad fs, de ceux qui sont encore nature, îi va du moţ au vecu: l'expression constituie la seule experience originelle don't îi soit capable". Cioran o reduce în volum la esenţa ei: „L'artiste va lui aussi, du moţ au vecu: l'expression constituie la seule..." (cursivele sunt ale autorului) etc.

Pasajul introductiv al eseului se termină cu constatarea, care reapare şi în alte contexte, că „în viaţa spiritului există un moment în care stilul, erijându-se în principiu autonom, devine destin". În forma iniţială, tranziţia spre discuţia stilului ca expresie a fiziologiei autorului este făcută prin intermediul unui pasaj circumstanţial, urmând o progresie logică: „Comme le style ne comporte pas de regles, îi est malaise de determiner en equoi îi consiste. De plus, pour le juger, chaque époque possede ses criteres. Est-il constituie par la precision, l'abondance ou la desinvolture? qu'y a-t-il de commun entre celui d'un Saint-Simon, d'un Voltaire, d'un Chateaubriand ou d'un Valéry? Chaque

écrivain possede son rhytme propre; ce rhytme determine Pirreductibilite de să maniere. Cest que la maniere d'un écrivain n'est pas sans avoir des rapports avec să physiologie". Acest lung pasaj, explicativ şi el şi inutil încărcat de citarea unor nume care pot fi oricând înlocuite cu altele, devine în versiunea definitivă mult mai scurt: „La maniere d'un écrivain est conditionnée physiologiquement; îi possede un rhytme a lui..." (voi., p. 121). Sau, puţin mai departe, vorbind de stilul lui La Bruyère: „Comme îi a le soufflé court.

Ies lineaments de să pensée sont parfaitement nets; îi resterait plutot en de9 ă qu'il n irait au-delă de să nature. En quoi îi épouse le génie d'une langue hostile au delire et au lyrisme irreflechi, specialisee dans les soupirs de l'intellect et dans laquelle ce qui n'est pas cerebral est suspect, nad f ou nul" (textul cu italice este suprimat în versiunea definitivă). Sufletul, pentru a se exprima, pretinde o limbă legată de instinct, spune Cioran, „non desincarnee par l'intellecf precizează el în prima versiune, în timp ce în carte el renunţă la precizare: „non desincarnee".

Importante sunt mai ales pasajele unde nu este vorba de simple suprimări ale unei pletore verbale, ci unde autorul (un „leneş", cum se caracterizează singur de atâtea ori) prelucrează textul, care apare superior în ordine expresivă datorită unui complex de factori. El începe de pildă un paragraf, în revistă, cu o constatare provocatoare, spectaculoasă, pentru a ajunge la subiectul discuţiei: „On n'arrive à la subtilite cu'au prix de la vigueur. Tel est le caz du français. En revanche, pour un esprit debride, amoureux de desordre, porte vers l'exces ou l'equivoque par inaptitude à la clarté, quelle leton de discipline îi reprezente, quel moyen de torture, quel ascetisme! Après avoir pratique d'autres langues, simples et relachees, vraies sources d'împroprietes délicieuses... on subit fepreuve du français comme une camisole de force" etc. În carte, Cioran renunţă la fraza introductivă, care trădează inutil finalul demonstraţiei, şi reface declaraţia confesivă, transferând modul impersonal asupra unui agent precis, pe care îl cunoaşte bine, respectiv străinul care adoptă franceza: „Après avoir frequente des idiomes dont la plasticite lui donnait l'illusion d'un pouvoir sans limites, l'étranger debride, amoureux d'improvisation et de desordre, porte vers l'exces ou l'equivoque par inaptitude à la clarté, s îl aborde le français avec timidite, n'y voit pas moins un instrument de salut, une ascense et une terapeutique" (p. 123).

Nu este însă o regulă şi, uneori, textul revizuit adaugă în loc să suprime. Puţin mai înainte, pornind de la lungile perioade ale frazei lui Saint-Simon, Cioran explică în versiunea din revistă: „Son soufflé, la cadence de să respiration, son haletement lui imposa ce mouvement fluide et ample qui force la solidite et la barrière des mots. Il y avait chez lui un cote orgue şi different de ces accents de flute qui, d'ordinaire, caracterisent le français. D'ou ces phrases qui empietent les unes sur les autres, qui multiplient les detours, repugnent a s-achever, ont peur du point" în carte, această descriere exclude precauţiile („d'ordinaire") dar se lungeşte şi se detaliază: „... accents de flute qui caracterisent le français. D'ou ces periodes qui, redoutant le point, empietent les unes sur les autres, multiplient les detours, repugnent a s-achever" (italicele sunt ale autorului). Cele mai importante modificări intervin însă în final, unde dispar vreo două pagini sau chiar mai mult, care urmau după interogaţia care închide textul în varianta din volum, unde stilul este definit în acelaşi timp şi ca mască, şi ca mărturisire: „Şi l'imposture est inseparable du style, elle n'en epuise cependant pas la nature. Une part de realitate y entre egalement, sans quoi îi reprezenterait la plus vaine des activites"... Continuă apoi cu pagini despre activitatea literară care, „cultivată în sine, reprezintă o acţiune de falsificare, o înşelăciune", despre credinţa sa că niciun scriitor nu ajunge „en tant cu'existence" nici până la glezna unui mistic, şi aşa mai departe până la fraza finală, care nu este – dintr-un punct de vedere – decât negaţia a tot ceea ce se construise până atunci: „Car ce n'est pas le Verbe, c'est le Silence qui est notre plus grande aventure". Nicio mirare că autorul a renunţat la această parte a eseului său. Sigur că aceste semnalări nu pot înlocui nici studiul efectiv al „devenirii" stilului lui Cioran, nici necesara ediţie critică; ele pot doar să confirme, cu modestia şi cu forţa documentului, o altă notă din Caiete: „Felul meu de a scrie suferă din cauza rămăşiţelor de stil filosofic. Iar ceea ce face cam dificilă citirea cărţilor mele e suprimarea frazelor intermediare, explicative, aparent inutile dar în fond necesare, căci uşurează sarcina cititorului. Scriind însă fiecare din textele mele de câte trei-patru ori, am suprimat cu îndârjire aceste fraze parazite dar utile. Poate n-ar trebui publicată decât prima versiune, adică aceea în care îţi explici ţie însuţi ceea ce vrei să demonstrezi, să dovedeşti, ceea ce crezi că ai descoperit" (citez în traducerea lui Emanoil Marcu şi Vlad Russo, de la Humanitas, II, 75).

Alexandru Busuioceanu

Estompată în general de activitatea scriitorilor români din spaţiul cultural francez, scriitori care au scris în franceză şi au devenit unii celebri, alţii măcar notorii, este prezenţa literaţilor români şi în alte spaţii lingvistice, care au scris deci în germană, în italiană, în engleză sau spaniolă. Dintre ultimii, unul dintre cei mai interesanţi este Alexandru Busuioceanu (1896 – 1961) care, după o carieră notabilă de istoric de artă şi eseist în limba română, a avut şi o perioadă relativ consistentă de poet şi eseist în limba spaniolă; trimis la Madrid în 1942 ca profesor de limbă şi literatură română, în acelaşi moment în care se înfiinţa la Bucureşti şi o catedră de spaniolă (dublă iniţiativă datorată marelui savant spaniol Damaso Alonso) şi totodată director al nou înfiinţatului Institut Român de Cultură la Madrid, Al. Busuioceanu nu folosea doar o oportunitate, ci îşi împlinea o veche aspiraţie. Student la Viena, la sfârşitul primului război mondial, el visa împreună cu Gr. Nandriş, „să fugim în Spania şi să ne pierdem urma" (Caietele de miezul nopţii, ed. C. Popescu-Cadem, p.198), iar în 1948 îi mărturisea lui Al. Ciorănescu: „Cred că m-am născut cu nostalgia spaniolei" şi că se consideră andaluz, datorită bunicului său romantic, îndrăgostit de umbrele Giraldei şi ale Albaicinului. „Bunicul său romantic" era un gazetar şi poet paşoptist uitat, Grigore Bossueceanu, originar din Gorj şi exilat călător prin Spania, unde se nasc versurile despre Granada şi Guadalquivir publicate în Albumul literar, personaj despre care nepotul îi trimite o amplă notiţă lui Pamfil Şeicaru într-o scrisoare din 5 ian. 1956 (în Memoria exilului românesc, ed. Ion Cristofor şi Maria Pal, Cluj, p.71 – 73); el se revendica din acest loc pentru că – fără a-şi renega câtuşi de puţin originea – considera că face parte şi din cultura spaniolă. Cum se poate vedea, avea toate îndreptăţirile.

Poezia sa scrisă în limba spaniolă, apărută în trei plachete din 1948 (Poemas pateticos), 1949 (Innominaţia luz) şi 1954 (Proporci în de vivir), a fost tradusă în româneşte de George Ciorănescu, într-un volum prefaţat de Alexandru Ciorănescu, şi în altul, o antologie cu o prefaţă de V. Ierunca, amândouă apărute în 1963. Aceste versuri, care au fost comentate ca operă a unui poet spaniol, discutată în istoriile literare spaniole ale momentului, s-au bucurat de aprecierea unor cunoscători precum poetul Vicente Aleixandre, despre care sunt pagini foarte interesante în jurnalul lui Busuioceanu menţionat mai sus, text

din nefericire mutilat chiar de autor înainte de dispariţia lui. La 21 octombrie 1951, Busuioceanu notează despre o vizită la poetul spaniol care avea să primească Nobelul peste un sfert de veac: „Citeşte de vreo trei ori poemul. Încheie că e dintre bucăţile mele care îi plac cel mai mult. Vrea să-i citesc bucăţile pe care nu le cunoaşte încă... Insistă şi-i citesc. Se arată entuziasmat... Se arată uimit de stilul din Gong. Crede că e poemul cel mai frumos din cele ce am scris până acum. Reciteşte vers cu vers şi îmi spune: E scris nu în castiliană, ci în subtilităţi de castiliană" etc. (op. cit., p.79). La 27 octombrie notează despre o nouă vizită la Vicente Aleixandre, discuţia textelor, aprecierile despre versuri („Se încântă de bucata Creacin, o reciteşte... Numără printre bucăţile pe care le preferă Yoyyo şi Claridad intangibile..." Când Busuioceanu îi mărturiseşte că n-are intenţia să mai continue să scrie poezie în spaniolă, el protestează: „Proteste mari. Îndemnuri insistente să continui" (p.87 – 88). Alt scriitor român care a trăit în Spania şi a scris şi în spaniolă, Vintilă Horia, compară această poezie cu o gnoză şi vede în ea „un dualism precreştin, sau premergător, un fel de continuă pendulare între zi şi noapte, între puritate şi păcat, între carne şi spirit, între umbră şi lumină... cu o vădită înclinaţie de a acorda umbrei ultimul cuvânt..." în pesimismul poeziei lui Busuioceanu, Vintilă Horia găseşte şi versuri care sună eminescian, trimiţând la Rugăciunea unui dac sau la Scrisoarea I (în cronica la volumul Proporcion de vivir, în Destin, nr. 8 – 9, 1954).

Rămân destule lucruri de spus despre activitatea sa de critic şi eseist în limba spaniolă, după conferinţa cu care îşi inaugurează mandatul în 1943, publicată imediat în broşură, despre Dacios y romanos en los Carpatos, sau despre studiile de istorie literară, dintre care este mai cunoscut cel despre Juan Valera şi Lucia Paladi, marchiză de Bedmar, scris pe baza unor documente găsite la descendenţii scriitorului spaniol (apărut parţial şi în româneşte). El a scris însă şi mai mult de treizeci de eseuri în revista Insula, apărută la Madrid între 1946 şi 1960, care sunt foarte puţin sau deloc cunoscute (revista, foarte interesantă în general, cuprinde şi o eminesciană: Marcos Ricardo Barnatan, Mihail Eminescu: poesia extranjera en Espaha, în iunie 1974). Puse de cele mai multe ori pe pagina a opta şi ultimă a revistei, sub o rubrică proprie intitulată Letra y espíritu („spiritul şi litera"), aceste eseuri comentează literatura din punctul de vedere al unui scriitor profesionist, atras de meditaţia asupra condiţiei scrisului

şi sensibil la noutate. Este vizibilă preferinţa pentru tehnicile moderne, pentru încifrarea expresiei care trebuie să se descărneze de materia sentimentului, demnă de dispreţ pentru că o coboară. Dintre spanioli, admiră pe Ortega y Gasset, pe Juan Ramón Jiménez, şi mai ales pe Eugenio d'Ors căruia îi discută cu entuziasm, în mai multe foiletoane, piesa Guillermo Teii, văzută într-o reprezentare neobişnuită, o lectură publică fără decoruri care facilitează decuparea sensurilor esenţiale, „care crează o iluzie nesperată şi încarnează nu diversiunea realităţii, ci antagonismul ideilor şi acel fatum al fiinţelor în eterna înfruntare socială" (Para un teatro impopular, în nr. 38, 15 febr.1949), idei urmărite nu numai aici, ci şi în poezie, unde elogiază pe un imitator al lui Mallarmé de pildă, Landinez, dar mai ales cunoaşterea intuitivă, totală, numită de el „epifanism". Discutat întâi în legătură cu poezia lui Vicente Aleixandre, epifanismul este pentru Busuioceanu un revelator, un „mecanism propriu al raţiunii poetice al cărei instrument ireductibil este metafora". El utilizează termenul de metaforă în „sensul cel mai simplu al logicii poetice, pentru a face mai uşor de înţeles idee a". Poezia modernă este „ca o metaforă ridicată la puterea a doua sau a treia" şi termenul ei mediu o exprimă doar în sinteza finală. În afară de poeţii spanioli, Busuioceanu scrie despre scriitorii europeni ai momentului, marcând aceleaşi preferinţe şi introducând într-o ţară încă tradiţionalistă în gusturi (în anii unui franchism obtuz, pe care nu-l iubeşte, cum nu-i iubeşte nici pe legionari) numele şi opera unor scriitori consideraţi atunci ca novatori precum André Frenaud, G. Paulhan, Joe Bousquet, Louis Aragón, Pierre-Jean Jouve ş.a., fără să uite nici pe Eliade (cu traducerea franceză a lui Maitreyi).

Probabil că aceste texte trebuiau să intre într-un volum de „eseuri" pe care Busuioceanu îl anunţa în 1954, pe coperta revistei Destin, ca fiind „în pregătire"; dar cum el n-a mai apărut, poate că ar trebui cineva să le recupereze din paginile revistelor Insula, Escortai, poate şi altele, şi să le redea circulaţiei pentru a marca şi acest episod al culturii române din Spania, factor modern şi democratic în nişte vremuri destul de întunecate.

Puncte de vedere

Spune-mi ce mănânci…

Privită în detalii, în amănuntele care ies de regulă din sfera marilor probleme ale artei, literatura ne oferă o mulţime de informaţii despre viaţa societăţii din alte vremuri, despre schimbările care

intervin în gusturi, în modă, în obişnuinţele zilnice şi aproape neobservate, uneori mai precis în detalii şi mai plastic în descriere decât o poate face un document istoric.

Varza, de pildă, este unul dintre alimentele tradiţionale în mâncarea românilor: în jumătatea de nord a ţării, în Transilvania şi Moldova, ea este numită popular curechi, din latinescul popular cauliculum, fapt care dovedeşte, probabil, atât că a fost adusă la noi de romani, cât şi utilizarea ei neîntreruptă în aceste părţi. În sec. al XVII-lea, gustul comun pentru varză al românilor şi al italienilor, alături de obiceiuri precum ospitalitatea sau timiditatea femeilor în faţa bărbaţilor lor, sunt considerate drept elemente doveditoare ale originii comune, alături de argumentele de ordin lingvistic şi istoric. Cel puţin aşa raportează cronicarul Miron Costin spusele unui episcop italian, vizitator al ţării în a doua jumătate a secolului al XVII-lea: „Mie nu-mi trebuie să mai citesc la istorii despre moldoveni, cine sunt; pre o seamă de obiceiuri foarte bine să cunosc de unde sunt... aşa toată viaţa în mâncare cu dulceaţa curechiului, numai aceştia [adică moldovenii – n.n.] sărat, atâta deosi-bire, aceia şi iarna, şi vara, tot verde, nemurat [mănâncă]...” (în De neamul moldovenilor, cap. I).

Varza rămâne însă un aliment caracteristic mai ales pentru bucătăria modestă a săteanului, împreună cu slănina şi cu mămăliga, întâi de mei, apoi de porumb. La mijlocul secolului al XIX-lea, varza trecea în ochii lumii bune drept o mâncare ordinară; eroul unei comedii a lui Alecsandri, tânăr întors de la studii făcute în Occident şi obişnuit cu bucătăria mai rafinată de acolo, îşi plânge viaţa care-l aştepta acasă referindu-se înainte de orice la această bucătărie tradiţională, ea reprezenta lipsa de progres şi de rafinament a ţării: „Borşul mi-au înăcrit stomahul; mămăliga mi s-a prins în gât şi curechiul cel de raţă... (oţerindu-se) brrrr... de-aş avea un pic de colonie, să-mi mai dreg mirosul... (cu desperare) Ainsi doric! Iată viitorimea care mă aşteaptă! Iată viaţa care mi se pregăteşte! Bucate ţărăneşti, cu ceapă şi usturoi, pentru plăcerea gurii! Miros de curechi murat pentru plăcerea nasului! Scârţâituri şi răcnete ţigăneşti pentru plăcerea urechilor!” (Iorgu de la Sadagura, act I, scena III).

Nu e nicio mirare deci că varza, un aliment atât de vechi şi de popular nu apare în niciun fel într-o veche carte de reţete culinare, manuscris de la începutul secai XVIII-lea. Oferind o imagine a ceea ce era bucătăria timpului în casele marii boierimi – manuscrisul provine

din familia Stancăi Cantacuzino, cumnata domnului Ştefan Cantacuzino şi nora celebrului stolnic Const. Cantacuzino, fost student la Padova – cartea face un loc important mâncărurilor din vânat şi peşte, inclusiv sturion, cu ingrediente aduse din ţările Mediteranei, stafide, năut, lapte de migdale, dar nu şi banalei verze, care nu apare deloc: cartea reflectă bucătăria practicată în casele marii boierimi, de cultură grecească, inclusiv alimentară. Regăsim însă varza în oala plebee a oamenilor de rând, împreună cu alt aliment de bază pomenit de Iorgu, cu ceapa, în ospeţele pantagruelice din Ţiganiada, caracterizând deci tipul tradiţional de alimentaţie din Transilvania la sfârşitul secai XVIII-ea, de când datează primele versiuni ale marii epopei eroi-comice: „În oale fierbea curechiu cu clisă/ Râncedă, şi cu ceapă măruntă… * său. mai departe, într-o înşiruire de delicatese rămase până astăzi între mâncărurile obişnuite în bucătăria rurală: „Într-un blid mămăligă cu moare, / Într-altul fălci de porc afumate, / Apoi curechiu fiert cu râncezeală, / Ciuci, lapte acru, păsat, cricală”.

Că varza face parte din alimentaţia mai modestă, a servitorilor şi a personalului de pe lângă marile curţi boiereşti, reiese şi din celebra listă pe care Dinu Păturică o întocmeşte – în Ciocoii vechi şi noi – pentru a arăta tovarăşilor săi întru ciocoism cum se poate încărca socoteala gospodăriei: în vreme ce pentru boieri se trece acolo „apă de Filaret”, sardele, icre negre şi stafide, varza apare în josul listei, „varză pentru calabalâc”, adică „slugile peste tot”, cum explică autorul în nota de la capitolul XVI. Dar chiar şi aşa, varza se strecoară în componenţa unor feluri nobile, cum sunt cele oferite de Păturică la ospăţul fastuos oferit celorlalţi vechili de casă mare. De remarcat că, după moda grecească, o asemenea masă cuprindea mult peşte: „… puseră pe masă un castron colosal plin cu ciorbă de ştiucă, fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseră două farfurii lunguleţe, cu mihalţi şi păstrăvi rasol, muiaţi în oţet şi untdelemn, aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit cu măsline şi foi de dafin, cu crapi umpluţi cu stafide şi coconare şi alte feluri de mâncări, care se ziceau în vechime bucate cu cheltuială”. Filimon însuşi, îşi amintesc contemporanii, era un mare mâncău şi Ion Ghica îşi aminteşte că între mâncările lui favorite era „curcan cu varză umplut cu castane”, iar la Ion Creangă, în basmul Capra cu trei iezi de pildă, între felurile gătite pentru pomană, deci pentru un ospăţ unde omul punea pe masă numai ce avea mai bun, apare şi varza sub forma sarmalelor: „face ea sarmale,

face plachie, face alivenci, face pască cu smântână şi cu ouă şi feljji fel de bucate...”

În general, în alimentaţie ca şi în alte domenii ale obişnuinţei, tinerii sunt mai inovatori decât bătrânii şi femeile mai favorabile noului decât bărbaţii lor. Iorgu, eroul comediei lui Alecsandri, nu dispreţuieşte doar bucatele strămoşeşti, el are nostalgia civilizaţiei central-europene pe care o simbolizează şi o parodiază în acelaşi timp bucătăria deprinsă la Sadagura, în timpul studiilor sale, odată cu băutura berii şi ceremonia valsului: „O! Sadagura! Sadagura! Unde sunt mulţămirile ce cuprinzi în sânul tău?... Unde-s chiflele? Unde-i berea? Unde-s cartofele? Unde-i şniţelul tău cel chezaro-crăiesc? Dar valţurile tale cele şvăbeşti?... Vai ş-amar! Ce-o să mă fac?” etc. Chiriţa, altă eroină a comediei lui Alecsandri, este gata să adopte mâncărurile occidentale odată cu moda şi conversaţia franţuzească, dar soţul ei Bârzoi protestează; el este obişnuit cu alte bucate, mai săţioase, numite ironic de autor „bucate creştineşti, sănătoase şi uşoare” deşi ele vin de la turci şi sunt reputate ca indigeste, şi gusturile lui alimentare sunt proclamate într-un limbaj şi el datat, exprimând o epocă revolută: „Dumneaei cucoana nu mai catadicseşte să caute de gospodărie... să facă cozonaci, pască, păstrămuri, dulceţuri, vutci, vişinapuri... ca la casa omului... sau măcar să-mi facă la masă vreun cheşchet, vreo plachie, vreo musaca, vreo capama, vreo baclava... vreo ciulama... bucate creştineşti... sănătoase şi uşoare... Unde! Şede toată ziua pe tandur, la toaletă, şi din blamanjele, din bulionuri, din garnituri nemţeşti nu mă slăbeşte... Auzi? Blamanjele? Bulionuri? Borş şi alivenci... că cu astea am crescut la casa părintească...” (Chiriţa în provinţie).

Într-o schiţă a lui Costache Negruzzi, un boier de ţară încearcă să vindece de ipohondrie un vecin cu un tratament alimentar tradiţional, adică suculent şi întăritor, în care apare însă berea ca un element de noutate: „Vrei să te faci sănătos şi să scapi de ipocondria aceasta? Trimite pe Esculap şi pre Ipocrat la pustii, vino cu mine la ţară şi urmează dieta pe care o urmez eu: dimineaţa vom mânca cotlete şi vei bea un pahar de porter în loc de dicoct; la prânz jambon, macaroane, alivenci, cu vin de Odobeşti. Seara vom veni acasă osteniţi, vom bea câte un ponei, ca să ne răcorim, apoi vom cina cu un ostropăţ de iepure”...

În acest tablou al mesei celor puternici, cei care mănâncă

alimente esenţiale şi bogate în valori nutritive pentru că se şi întrebuinţează în activităţi diverse, varza este de obicei un element de bază. Călătorind prin Ungaria la mijlocul secolului al XIX-lea, Nicolae Filimon întâlneşte un fost participant la revoluţia de la 1848 care îl invită la „o cină curat maghiară”, unde se va bea vin roşu de Tokay şi va fi servit cu o tocană „din carne foarte grasă de vacă, gătită cu pătrunjel, ceapă şi ardei” şi cu „o farfurie de varză acră, tăiată foarte fin şi fiartă cu carne de rimător şi de vacă, după obiceiul maghiar”.

Despre fanatism

Nu ştiu să fi semnalat cineva apariţia, la sfârşitul anului 2002, la Paris, a unui volum intitulat Essai sur le fanatisme contemporain. Des Hommes nouveaux de Roumanie aux combattants d'Allah, de sociologul francez de formaţie marxistă Michel Dion (L'Harmattan, 442 p.), care a mai întreprins cercetări în România şi înainte de 1989. N-am nicio competenţă în domeniul respectiv, şi nu-mi dau bine seama cum „omul nou”, pe care au încercat să-l fundamenteze teoretic şi mai ales să-l realizeze practic întâi legionarii lui Codreanu şi apoi comuniştii lui Ceauşescu, ar putea fi analizaţi în aceeaşi perspectivă cu extremiştii islamişti de astăzi: dincolo de ideea foarte largă a „fanatismului”, de o esenţă probabil diferită la fiecare dintre cele trei categorii delimitate de autor, există o mulţime de amănunte istorice şi sociologice care mi se par mai greu de introdus în aceeaşi formulă. Dar nu despre enorma generalitate a acestei abordări vreau să vorbesc aici, şi despre riscurile unui comparatism sans rivages, ci doar să semnalez partea istorică şi ideologică a unei analize care priveşte situaţia culturală, politică şi socială a ţării noastre în epoca ei modernă şi contemporană, aşa cum este ea văzută de un sociolog de formaţie marxistă, cu acces la surse româneşti, pentru a putea explica apariţia marilor alunecări de ordin etic şi moral care au dus la apariţia tot atâtor mari probleme de ordin politic în epoca dintre cele două războaie şi după ultimul, adică relativa facilitate cu care au fost instaurate dictaturile de dreapta dinainte de ultimul război, cu excesele şi crimele cunoscute şi apoi – sub ameninţarea tancurilor sovietice – aceea a comunismului în varianta sa valahă, maturizat sub Ceauşescu în ipostaza lui naţionalistă.

Acestei probleme cartea îi consacră cam trei din cele peste patru sute de pagini, şi când am văzut eu o variantă a manuscrisului, prin 1998 sau 1999, ea era şi singura care-l preocupa pe autor; partea

cu combatanţii lui Allah a fost adăugată după aceea şi nu e, probabil, fără legătură cu evenimentele tragice de la 11 septembrie 2001, de unde şi impresia mea că cele două părţi fac parte din programe totuşi diferite. Această geneză cam ceţoasă a unei cercetări de lărgimea celei schiţate aici nu e fără urmări şi trebuie spus, chiar dacă nu voi putea urmări această temă, că ideea ei centrală („Omul nou legionar creştin român este dublul inversat al omului nou comunist triumfător, iar luptătorul lui Allah, care a contribuit la moartea lui, este moştenitorul său", p. 141) mi se pare reducţionistă, chiar periculoasă prin uşurinţa cu care pune în relaţie lucruri venind din spaţii, culturi şi tradiţii diferite. În general nu cred că se poate vorbi despre „omul nou" al imaginarului comunist fără a face o legătură cu marile precedente care au creat cel puţin prestigiul ideii în sine, omul nou al creştinismului fiind unul din simbolurile mai tuturor înnoirilor din secai XIX-lea, pe plan european ca şi pe plan românesc, începând cu omul nou adică creştin, pe care-l pune la temelia „regeneraţiunii" şi-l defineşte cel mai bine Heliade Rădulescu („Toţi dezmoşteniţii pământului alerga şi adopta cristianismul din vocea şi mâinile apostolilor, se revestea cu omul nou şi jura a susţine şi întinde cu cuvântul şi cu fapta doctrina salutarie", în capitolul Instituţiile României din Echilibru între antiteze); unul dintre primii cercetători care au sesizat şi semnalat confuzia intenţionată care stă la baza imaginii noului „om nou" revendicată de regimul instaurat în 1946 prin forţă este Roşa del Conte, recent expulzată din România când scria, în 1949, despre această manipulare. Nu e mai puţin adevărat că apariţia acestei lucrări, şi a altora mai mult sau mai puţin asemănătoare, a fost posibilă pentru că cercetătorii mai abilitaţi în materie, români şi străini, au lăsat teren liber amatorismului şi fanteziei unor persoane pline de bune intenţii probabil, dar depăşite de miza lor.

Pentru a putea ajunge la analiza celor două mişcări politice româneşti care s-au revendicat într-un fel sau altul de la mitul fondator creştin al omului nou, fascismul românesc în varianta sa legionară şi comunismul lui Ceauşescu, pe un fond istoric şi cultural prea puţin cunoscut cititorului francez, autorul este nevoit să privească mult înapoi în trecut şi să recapituleze o serie de mari probleme ale istoriei româneşti, începând cu biserica ortodoxă, cu lupta pentru uniunea naţională, trecând apoi prin miturile create sau doar reformulate de romantismul paşoptist, viziunea şi influenţa lui

Michelet asupra paşoptiştilor (acestea şi altele într-un prim capitol intitulat Pour une archeologie de la roumanite, p.35 – 75), urmând chestiunea ţărănească, răscoalele ţărăneşti şi reformele agrare (Les paysans, la terre et la politique, p.77 – 113), prin analiza revoluţiei româneşti de la 1848, problemele identităţii etnice româneşti în secai XIX-lea, respectiv chestiunea ţiganilor şi cea evreiască (La roumanite en fusion, p. 115 – 13 8) şi, în fine, prin naşterea mitului politic al omului nou, într-o societate de o democraţie mimetică – mimic democracy – care nu se poate reproduce, ajunsă la nevoia asasinatului politic (De l'homme nouveau legionnaire chrétien au combattant d'Allah, p.139 – 190). Fără să pot nici măcar prezenta atâtea concepte, viziuni şi sisteme introduse de autor într-un subiect prin el însuşi vast, mă mărginesc să semnalez importanţa şi interesul uneia dintre puţinele încercări de sistematizare a întregului pachet de probleme puse de istoria doctrinelor politice româneşti, de rolul intelectualităţii în elaborarea şi în susţinerea lor concretă şi deci de întreaga noastră istorie modernă. Această carte trebuie citită şi analizată de specialiştii chestiunilor respective; voi încerca să relev aici doar una dintre cele care se raportează la istoria culturală a secolului al XIX-lea românesc.

Un bun exemplu de analiză care-şi depăşeşte şi îşi ratează scopul prin lipsa autorului de referinţe reale în sistemul cultural românesc mi se pare felul în care el discută Mioriţa lui Alecsandri, cu stilizările pe care poetul şi le permite, conform uzului epocii romantice; faptul că Michelet dă traducerii franceze pe care i-o furnizează C.A. Rosetti o interpretare sociologică şi simbolică totodată crează premisa pentru a considera că „Mioriţa şi interpretarea pe care i-a dat-o Michelet sunt nucleul noţiunii de a fi român („le noyau de la notion d'etre roumain") elaborat de revoluţionarii de la 1848" (p.60). Alecsandri, „student al lui Michelet şi Quinet la Paris de la 1834 la 1839, [care] face parte din micul grup de revoluţionari români care au făcut România modernă" (p.63), este nu doar un stilizator al textului baladei, ci un adevărat manipulator, care preia teoria lui Michelet şi rescrie textul cu intenţii politice nemărturisite: „Acest credo se găseşte în inima rescrierii poeziilor numite populare pe care Alecsandri, care nu ieşea din popor, le-a cules sau zice că le-a cules în sate (...) Făcând aceasta, el aplică în totul teoria Maestrului său (...). Nu e vorba deci, cum scriu Pop şi Ruxăndoiu, nici de o evoluţie ineluctabilă a societăţilor umane, nici de o amabilă întâlnire între cultura orală

tradiţională şi cultura modernă, ci: 1) de negarea primei, pătată, de către a doua, care se aşază în poziţie superioară, de stăpână; 2) de invenţia, de către a doua, a unui primitiv, a unui popular după gustul său, pe care ea îl poate modela după dointa sa. Acest om al instinctului, acest popor care nu se luptă cu moartea, ci o primeşte şi o îmbrăţişează, este resemnat de la natură (...). După ce a mers către popor, după ce l-a fecundat şi a primit în schimb o sevă nouă, vie şi întineritoare, ei pregătesc revoluţia care va regenera societatea. Suntem în plin delir, în sensul medical al cuvântului, căci nimeni, începând cu Alecsandri, nu ştie care sunt poeziile originale. Dar este aceasta important pentru oamenii de studiu şi de reflecţie ocupaţi să facă revoluţia? Regenerarea societăţii de către ei continuă în 1907 printr-un masacru cu tunurile a ţăranilor revoltaţi. Ea continuă, în sec. XX, prin omul nou legionar creştin şi prin antidotul său, omul nou comunist...” (p.65 – 66).

Am dat un citat mai lung pentru a se înţelege simplismul şi lipsa de orientare a unui autor care scrie despre lucruri atât de importante, cel puţin pentru noi; ce mai contează că Alecsandri n-a urmat cursurile lui Michelet, că paşoptiştii nu cunoşteau Mioriţa, necum s-o pună în centrul „noţiunii de a fi român”, altă idee care nu i-a preocupat pe ei, ci pe urmaşii lor, că Alecsandri n-a făcut decât să „cizeleze” textul, nu să-l rescrie etc. Dar lucrurile trebuiau puse în această lumină ca autorul să poată veni apoi cu o paralelă grăitoare pentru cititorul francez: Charles Perrault, care rescrie poveştile populare în epoca în care este revocat Edictul de la Nantes, „contemporană cu dezvoltarea statului modern în Franţa”. Paralela se impune imediat autorului: „Cum este cazul cu [rescrierea] poeziilor ţărăneşti ale lui Alecsandri, două secole mai târziu. Această întâlnire nu poate fi întâmplătoare şi invită la punerea unor întrebări cu privire la rolul statului în această chestiune” (p.67). Şi concluziile: „Această analiză luminează rescrierea savantă a poeziilor româneşti numite populare de Alecsandri... Convergenţa scopurilor politice, la douăsecole distanţă, e cu atât mai de mirare şi remarcabilă. În ambele cazuri, rescrierea se datorează unor literaţi care pun stăpânire pe forma brută a cuvintelor. Ei o traduc în limba lor savantă, o elaborează, o aranjează şi o pun în serviciul concepţiilor lor religioase, morale, de închidere la Perrault; politice, umaniste şi de eliberare la Alecsandri şi Michelet...” (p.69).

Alecsandri, culegător şi „îndreptăţor” de poezii populare,

„rescrie" textele cu intenţii politice? Este el în 1852 un om de stat, ca să putem vorbi de „rolul statului în această chestiune"? îndreptăţeşte această improvizaţie apropierea paşoptiştilor de „luptătorii lui Allah" şi aşezarea în acelaşi lanţ a „omului nou român din sec. al XIX-lea, moştenitor al albilor filosofi revoluţionari francezi, pe care îl regăsim acum în România" (p.75)? Curat delir, vorba autorului.

Orientalism

Nu e nicio îndoială că e mai greu de discutat astăzi despre Orientalism, cartea lui Edward Said, şi despre întreaga polemică pe care a stârnit-o, decât înainte de 11 septembrie, de când conotaţiile ce însoţesc acest nume şi spaţiul pe care el îl presupune au o cu totul altă rezonanţă în minţile noastre ale tuturor. Dar evenimentele tragice care sunt încă proaspete în memoria noastră trebuie mai degrabă să ne accentueze dorinţa de a discuta cartea respectivă şi problemele ei decât să le împingă înapoi, tocmai pentru că necunoaşterea, instrumentalizările, tirania imaginilor simpliste şi nedigerate duc, în ultimă instanţă, la asemenea drame. E foarte bine deci că editura Amarcord din Timişoara a tradus şi publicat această carte celebră deja, apărută în 1979 şi reeditată de mai multe ori, tradusă în multe limbi, intrată deja în canonul studiilor culturale şi obiect de aprinse critici, ca şi de nemăsurate elogii, şi e de mirare chiar că această traducere vine abia acum, după ce au fost traduse multe alte cărţi de acest tip, între care unele – cum e recent apăruta carte despre Balcanism a Mariei Todorova – scrise direct sub impulsul şi parţial sub influenţa cărţii lui Said.

Cartea lui Said, care a fost uşor revăzută în unele puncte şi a făcut obiectul unei reevaluări din partea autorului său în 1995 (text reluat ca postfaţă şi în volumul recent apărut, p.339 – 362), pleacă din experienţa deosebită a unui intelectual puternic ancorat în ambele culturi şi spaţii pe care le pune în studiu: palestinian creştin, crescut întâi într-un mediu tradiţional arab, fireşte legat de realităţile şi valorile musulmane, dar dintr-o familie de cultură anglo-americană, cu studii la un colegiu englez din Egipt şi apoi cu studii universitare în Statele Unite, Said este ilustrarea unei situaţii existente de când lumea dar individualizată şi valorizată deplin abia în epoca modernă: el este un ins acasă în mai multe culturi, care (ca George Steiner şi ca atâţia alţii) aproape că nu mai ştie care e limba sa maternă, folosind din cea mai fragedă copilărie două sau trei limbi, crescând în cultul mai multor

valori şi în lumina mai multor tradiţii. Ceea ce se pierde sub raport uman, mai ales în zona afectelor fundamentale, de o asemenea fiinţă care se simte oriunde a fi „out of place”, nelalocul lui cum îşi intitulează Said volum autobiografic apărut acum câţiva ani, se câştigă fără îndoială sub raport intelectual şi această plasare a cercetătorului la confluenţa câtorva culturi şi în punctul cel mai fierbinte al discuţiei îi permite să înţeleagă sau măcar să ia act de poziţiile ambelor părţi implicate în veşnicul dialog care se traduce prea adesea prin confruntare.

Cartea lui Said pleacă de la o premiză şi o observaţie nutrită fără îndoială dintr-un sentiment de frustrare: Orientul a fost întotdeauna, încă din antichitate, văzut şi simţit de europeni (şi de toţi cei asimilaţi culturii europene) ca un termen dacă nu de confruntare, cel puţin de raportare, devenind o reprezentare universală a „celuilalt”, uşor de identificat în chiar dicotomia iniţială care plasează într-o parte pe europeni sau pe „occidentali” şi în cealaltă pe „orientali”, pe ceilalţi, adică restul de patru cincimi din mapamond. Această împărţire iniţială, justificată atâta vreme cât lumea cunoscută antichităţii se mărginea la Europa, bazinul mediteraneean şi ţările de pe celălalt mal, s-a păstrat şi ca obiect de cunoaştere, de „studiu” zice Said, şi ca poziţie de forţă presupusă de condiţia de privitor şi investigator a occidentalului (francez şi englez în speţă, adică reprezentanţii principalelor naţiuni coloniale), creator şi zelator al unui domeniu, orientalismul, orientat univoc: el consideră Orientul ca un domeniu de investigat şi îl ia în posesie prin cercetările sale dirijate de interes, creând o disciplină absurdă, orientalismul, al cărei obiect mai mult sau mai puţin direct recunoscut este tocmai subordonarea acestei lumi, în timp ce nici „orientalii”, nici occidentalii înşişi nu concep, necum nu schiţează un spaţiu corelativ de cercetare dedicat occidentalisticii.

Subordonarea de care vorbesc aici cu un termen poate prea explicit se realizează prin căi şi procedee foarte diverse, în mare măsură inconştient pentru agenţii respectivi, adesea oameni de ştiinţă bucuroşi să poată urmări himera propriilor obsesii: un alfabet uitat, o specie necunoscută, o literatură îngropată în nisip. Cunoaşterea este însă un factor de putere, consideră Said pe urmele lui Foucault, şi oamenii de stat occidentali nu erau tot atât de inocenţi în construcţiile lor intelectuale cât erau şi savanţii care cutreierau ţările Levantului. O spune un exponent autorizat al categoriei, lordul Balfour, pe care îl

citează Said: „Ne aflăm în Egipt nu doar de dragul egiptenilor, deşi ne aflăm acolo de dragul lor; suntem acolo şi de dragul Europei în general”.

Dar cartea lui Said nu e importantă pentru că pune aceste frustrări şi această dorinţă de reabilitare în termeni sistematici, ci pentru că obiectivează, reifică şi pune în evidenţă – în legătură probabil cu cea mai nimerită temă care s-ar putea găsi – faptul că aceste poziţii, politice în ultimă instanţă, sunt rezultat al unor abstracţiuni, al unor imagini schematice şi generalizatoare create şi vehiculate în spaţiul intelectual: Orientul însuşi este un concept care nu are, practic, echivalent în realitate: „Orientul reprezintă o idee care are o istorie şi o tradiţie a gândirii, a imaginarului şi a vocabularului”, sau mai pe scurt, cu o expresie pragnantă dar care a stârnit multe reproşuri, Orientul este o invenţie a Occidentului. Sigur că distincţiile lui Said operează discriminator şi că generalizările sale sunt sprijinite pe poziţia cu totul deosebită a Orientului apropiat în cunoaşterea „occidentalilor” (Orientul face parte din însăşi ideea de Europa, după altă observaţie a lui Said), de excluderea Orientului îndepărtat, a altor experienţe decât cele anglo-franceze etc, dar această răsturnare a punctelor de vedere este cea fertilă şi cea care duce la adoptarea schemei sau a tipului de demers care devine cu uşurinţă un model şi pentru cercetarea altor spaţii geografice investite cu valenţe specifice culturale (Balcanii etc).

Se pot desigur discuta polemic, cum sau şi discutat, toate sau aproape toate operaţiunile de selecţie şi interpretare pe baza cărora Said ajunge la generalizările sale şi mai ales aceste generalizări care nu sunt cu nimic mai justificate decât cele ale „orientaliştilor” incriminaţi în atâtea rânduri pentru europocentrismul lor agresiv, pentru tendinţa permanentă de dominare a obiectului cercetării, pentru falsitatea lor în ultimă instanţă („orientaliştii nu sunt nici interesaţi, nici capabili să discute despre indivizi; în schimb predomină entităţi artificiale…”, p. 165; „a căuta în orientalism un sentiment viu al realităţii umane sau chiar sociale a orientalului… înseamnă a căuta în zadar”, p.187 etc); dar acceptând că aceste judecăţi sunt adevărate doar în parte, în mare parte probabil, nu poţi să nu te întrebi dacă nu cumva aceasta este o servitute istorică a umanităţii ca gen şi dacă alte culturi sunt, pe o scară istorică echivalentă, mai pregătite ca occidentalii să facă faţă contactului cu „celălalt” altfel decât prin a-l raporta la propriile valori

şi cunoştinţe şi a-l încadra într-o structură de „putere” care tinde în chip mai mult sau mai puţin natural să-l subordoneze. Şi atunci, până la discriminarea pozitivă pe care a inventat-o nu prea demult abia epoca noastră, în virtutea căreia un musulman poate face prozelitism la Paris, dar nu un creştin la Kabul, ne putem întoarce spre scrierile autorilor din Levant care călătoresc în Occident, cum este luminatul imam egiptean Rifaat at-Tahtawi la începutul sec al XIX-lea, care găseşte militarilor francezi un temperament comparabil cu al arabilor pentru că „elogiază amorul în poeziile războinice” sau că gazetarii, poeţii şi oratori politici pe care i-a văzut la Paris sunt comparabili cu arabii prin devalorizarea relativă suportată de poeţi în favoarea oratorilor. Şi aşa mai departe, ajungând până chiar la Said, care emite în trecere, într-un interviu de acum câţiva ani, o judecată pe care fără îndoială n-ar fi acceptat-o de la un orientalist: „Impresia mea este că, în lumea arabă, noi copiem direct. Cineva citeşte o carte de Foucault sau Gramsci şi apoi decide să fie discipolul unuia sau altuia. Nu există efortul de a transfiorma aceste idei în ceva pertinent pentru lumea arabă...” (în Le Monde Arabe et la Recherche Scientifique, 4, 1994, p. 15).

Sigur că mare parte, probabil o imensă parte din observaţiile lui Said privind felul în care europenii s-au apropiat de Orient sunt justificate, că superstiţiile, adversităţile, neînţelegerea, adesea reaua intenţie stau la originea multor reprezentări distorsionate ale unei realităţi care a fost, multe secole, citită prin lentile false, într-un cod care nu-i era propriu, şi că observaţiile de detaliu, chiar juste şi pline de simpatie uneori, sunt adesea structurate într-un ansamblu incorect, depreciativ şi arogant. Putea fi însă altfel? Putea Dante vedea pe profetul islamului altfel decât ca un seminator di scandalo e di scisma într-o vreme când singurele surse de informare asupra celeilalte religii erau doar lucrările de polemică religioasă, şi contactele între reprezentanţii diferitelor credinţe aveau loc pe câmpul de bătaie mai curând decât în jurul unei mese? Dar mai demn de remarcat în acest caz ar fi nu postura în care Dante îl schiţează pe Muhammad, conform cu stereotipele epocii, ci faptul că unii „orientalişti” au găsit şi au încercat să demonstreze un model arab în opera lui Dante, una din cele mai reprezentative ale europenităţii renascentiste, că schema călătoriei sale vine de la un model tradus la curtea unui rege spaniol iubitor de cultură orientală, Alfons al X-lea el Sabio. Detaliul nu este

însă luat în consideraţie.

Evident, nu poate fi aici vorba de a face reproşuri de amănunt unei cărţi devenite demult celebră, ci de a arăta că importanţa şi noutatea ei nu trebuie căutate în sutele de fişe care vorbesc despre neînţelegerea Orientului de către Occident în toată istoria lor comună şi mai ales în ultimele două veacuri, de frustrări, agresiuni şi falsificări conştiente; cartea este realmente deschizătoare de drum în direcţia cercetării unei realităţi antropologice complexe din perspectiva comparată a imaginilor impuse publicului prin intermediul unui grup de profesionali (cercetători, ziarişti, scriitori, amatori de toate felurile), adică a unui text care intermediază o cunoaştere călăuzită de raţiuni obscure, oricum altele decât cele declarate iniţial, fie din intenţii agresive, fie din neputinţa unei analize obiective.

Heliade şi personalitatea lui

Heliade Rădulescu, „a doua mare personalitate a literaturii române" după Cantemir, cum îl defineşte Călinescu, „scriitor cu suflet ardent, creator pretutindeni, desfăşurat deopotrivă în viaţa şi în artă", autor şcolar cu toate avantajele şi dezavantajele care decurg din această situaţie, este un scriitor ale cărui înzestrări multiple sunt – şi pe drept cuvânt – elogiate în parte fiecare, uitându-se de obicei tocmai ceea ce scapă privirilor specialistului, fatalmente limitate şi chiar părtinitoare: adică întregul, sistemul, ceea ce dă coerenţă acestui mănunchi doar aparent discordant şi eteroclit de începuturi, afirmări şi speranţe nu totdeauna împlinite.

Căci Heliade nu este numai poetul Zburătorului şi al vastului poem cosmologic Mihaida, al gramaticii din 1828 şi al proclamaţiei revoluţionare de la 1848, creatorul şi redactorul primului ziar românesc apărut pe pământul ţării şi primul preşedinte al instituţiei sub cupola căreia ne aflăm acum, ci şi primul om de cultură, primul creator de artă şi primul om politic român care îşi încadrează, sau încearcă să-şi încadreze opera, ideile şi activitatea într-un sistem coerent. Contează, cred, mult mai puţin faptul că sistemul lui nu e nici evident, nici bine pus la punct, că el derapează în anii senectuţii şi chiar ai decăderii în polemici brutale, nedrepte uneori, păguboase mai întotdeauna, că amplitudinea ideilor este sabotată uneori de meschinăria aplicării lor, că lărgimea viziunii şi îndrăzneala-ei sunt uneori contracarate de naivitatea şi de mecanica previzibilă a deducţiilor, meritele venind, în aceeaşi măsură cu defectele acestuia,

dintr-o apetenţă neînfrânată pentru esenţe, pentru adevăr, din ambiţia desenului, dintr-un cumul efervescent de înzestrări, din febrilitatea creaţiei şi, desigur, din lipsa măsurii şi din caracterul nedesăvârşit al formaţiei sale: ceea ce ar trebui să conteze în primul rând este forţa cu care acest autodidact, care a trecut pe catedra profesorului direct de pe băncile şcolii şi care s-a format, intelectual şi moral, numai în ţară, prin lectură, studiu şi meditaţie (căci – spre deosebire de colegii săi Poteca, Marcovici ş.a. – a ieşit din ţară prima oară când avea 44 de ani), a simţit nevoia şi a reuşit să adune tot acest amalgam de idei, viziuni şi creaţie în creuzetul unui sistem organic, crescut şi perfecţionat odată cu opera, cu viaţa şi cu avatarurile lor, vărsat în mare parte în operele sale târzii, pe alocuri fragmentare, pe alocuri delirante, practic necunoscute, publicate după venirea din exil, după 1859 deci şi uneori chiar postum: proiecte de organizare politică, culturală, economică, de rezolvare a problemelor sociale, încercări de filosofie a istoriei şi în special a istoriei româneşti, scrieri ca Echilibrul între antiteze, Biblicele şi Istoria critică universală, mai toate plecând de la noua sa traducere a Bibliei necanonică şi afurisită de mitropolitul Şaguna, în care se vede însă influenţa teologiei simbolice care însufleţise căutările acelei generaţii de orientalişti şi teologi de orientare socialist-creştină care pregătise în Franţa revoluţia de la 1848. Heliade însuşi trimite în repetate rânduri la aceste opere în care îşi pune speranţa ca să-l explice şi să-l răscumpere în ochii posterităţii, vorbind de „tot ce am lucrat în timp de zece ani în exil: cu Biblia, cu Asociaţia agricolă şi cu Biblicele” (în Echilibru, p.8).

Năzuinţa creatorului către sistem apare destul de timpuriu pe spaţii mai restrânse şi ea n-a scăpat neobservată de istoricii literari, de Dimitrie Popovici de pildă, care arată că toate strădaniile cu caracter cultural ale tânărului traducător, editor şi redactor tind către 1836 să se constituie în planul unei mari întreprinderi editoriale, cuprinzând crema literaturii, filosofiei şi istoriei din toate timpurile într-un proiect al cărui rost era înainte de toate educativ, cum educativ şi patriotic era motivată altă activitate sistematică a scriitorului, aceea în slujba teatrului: familiar al genului încă de pe băncile şcolii de la sf. Sava, şi încă mai dinainte, pentru că prima sa încercare literară din copilărie este o dramă, Heliade dedică teatrului un efort susţinut şi concertat, încă înainte de înfiinţarea Societăţii filarmonice, cu teatrul său experimental şi cu Gazeta Teatrului Naţional, pledoariile pentru

caracterul moral şi educativ al reprezentaţiilor împletindu-se cu îndemnul către o inspiraţie naţională a operelor originale, pe care Kogălniceanu însuşi, în mult mai cunoscutul său apel apărut zece ani mai târziu, în Introducţia la Dacia literară, ar fi putut să pară că l-a copiat doar: „Istoria noastră – zicea Heliade în 1830 – este plină de întâmplări şi de fapte mari şi eroice şi este un izvor de unde să se adape duhurile şi cu tragedii originale...”

N-a scăpat neobservată nici pasiunea poetului pentru istorie, întâi predilecţia sa pentru figura emblematică a prinţului unităţii naţionale, a lui Mihai Viteazul, diferitele încercări de pătrundere a simbolului său istoric fiind treptat îndreptate spre marea epopee deja menţionată, nici ea încheiată, cum nici proiectul bibliotecii universale şi cum niciun alt mare proiect al poetului n-a fost încheiat. Dar istoria rămâne pentru Heliade cheia înţelesului tuturor marilor probleme ale lumii, rezervorul tuturor răspunsurilor pe care le caută şi înainte de orice, cum am zice astăzi, temeiul identităţii proprii, studiul ei fiind inerent existenţei naţionale şi individuale, pe care le luminează şi le structurează.

Dacă patriotismul este un sentiment de natura celui filial, care presupune înainte de orice devotament, „şi un adevărat patriot este dator a-şi ama şi respecta patria şi însuşi cu defectele ei”, cum zice undeva Heliade (Vot universal... Echilibru, p.223), „patria însă este un objet moral şi cu patrie înţelegem instituţiunile ţării, drepturile ei publice, datinile ei, religia ei, limba ei, bărbaţii ei eminenţi şi devotaţi, istoria ei...” Iubirea, adică patriotismul este izvorul preocupării lui Heliade pentru istorie şi limbă, dar acest sentiment n-a dus la porniri partizane, căci adevărul a fost scopul cercetării sale de o viaţă: „Mi-au fost şi îmi sunt scumpe şi sacre ale patriei şi de aceea am studiat fără ajutorul nimului limba ei, istoria ei, de aceea religia ei mi-a fost sacră şi sfântă, de aceea instituţiunile ei au făcut deliciurile vieţii mele. Eu nimic, cum am mai zis, n-am inventat, nimic n-am imitat de la străini, nicio inovaţie n-am voit să introduc; toate câte am spus le-am aflat pentru că au existat de sine. Meritul meu – de va fi un merit – este, iar cum am mai zis, că am deschis ochii, m-am uitat, am văzut...”

Cercetătorul istoriei n-a „inventat”, cum zice el, n-a spus decât ce a existat în el şi ce i-au văzut ochii. Dar el nu foloseşte numai ochii capului, cu care vede „realitatea pipăită”, ci şi ochii minţii, capacitatea imaginativă a poetului (folosesc cuvântul în sensul lui originar, de

„creator”) cu care el este capabil să umple şi spaţiile vide, pentru care lipsesc documentele. Forţa viziunii sale, forţa constructivă a unui vizionar, este suficientă pentru a continua sistemul dincolo de spaţiul contingentului, al probelor, pe terenul visului, care nu este o întreprindere anarhică, un capriciu voluntar, ci o operaţiune riguroasă care ascultă doar de alte legi: „De unde le ştii acestea? ne va întreba cineva, pe ce documente istorice te întemeiezi? Ce autori contemporani ne aduci de mărturie?” imaginează Heliade obiecţiile posibile, cărora le răspunde, înlăturându-le cu superbia poetului: „Documente sunt de ajuns în istoria ecclesiei răsăritului, ce este identică cu istoria primilor creştini în parte, şi a românilor din Dacia în genere; multe documente iar se află risipite în fragmente, şi apoi intuiţia, inducţia, deducţia, analogia, fiziologia individelor şi a popolilor, studiul epocilor şi al doctrinelor şi al credinţelor din acele epoci ce au mişcat popolii, cunoştinţa legilor aglomeraţiunii, sunt nişte ştiinţe mai presus de ducumente şi mărturii...” (subl. ns., p.211).

Peste toate aceste întreprinderi care deja ambiţionează către un sistem al lor propriu, către o complexitate care vizează însăşi structura domeniului, fie el poetic, fie el istoric sau politic, treptat şi din arcanele unei vieţi fulgerate de mari adversităţi, deci de mari suferinţe, apare în filigranul întregii sale opere năzuinţa către un sistem sau o formă de ordonare filosofică capabilă să cuprindă toate domeniile călcate de pasul acestui neostenit fundator, poezie, istorie, filosofie până la politica imediată, la sistematica vieţii şi muncii productive a contemporanului său, pentru toate acestea soluţia salvatoare şi punctul central de convergenţă al ansamblului fiind revenirea la vechea şi adevărata religie, creştină în speţă, adică la tradiţie, în care el vede materializarea ordinii şi echilibrului universal, făcut nu din stagnare şi egalitate care ucide, ci din tensiunea contrariilor, din „nunta” opoziţiilor creatoare de sinteză, de un nou echilibru şi deci de progres.

Acesta este sensul – poate metaforic, poate concret – al căutării istorice, al revenirii la izvoarele primordiale ale tradiţiei şi ale societăţii, în care el se străduieşte să vadă întâi liniile proprii de progres şi de dezvoltare ale societăţii româneşti şi apoi pe cele ale universului întreg. Fantastica teorie a mutării în Dacia, odată cu cohortele romane, a adevăratului creştinism care ar fi fost deturnat de la misiunea sa liberatoare şi pacificatoare de despotismul papal, şi a

adoptării de romanitatea străveche a Bibliei, respectiv a Pentateucului, drept carte de legi, cod care ar fi guvernat organizarea şi viaţa socială a românilor în douăsprezece „republici” după modelul celor douăsprezece triburi ale lui Israel până la „descălecarea” lui Radu-Negru nu sunt doar o imagine poetică, ci şi încercarea unui pedagog naţional de a propune poporului, după modelul altui mare poet vizionar, ca Victor Hugo, un model etic din care se deduce apoi un model epic: ideea micilor republici democratice, organizate ca nişte „ecclesii”, ca nişte adunări eparhiale adică, pentru că acesta e sensul cuvântului grecesc (după el, „ecclesia primitivă era şcoala şi focarul progresului”. p.297), ideea inexistenţei unei nobleţi ereditare la noi, înlocuită cu o boierie care nu este un apanaj ereditar legat de o proprietate funciară, ca în Occident, ci o formă de recompensă şi de încadrare a meritului personal (şi această idee, teoretizată la 1859, e anunţată din 1836), completată cu ideea justei cumpene care trebuie păstrată între drept şi datorie, şi cu aceea, mereu repetată, a importanţei covârşitoare pe care o are libertatea înaintea egalităţii, de unde se exaltă în Echilibru... meritele popoarelor germanice şi protestante şi ale ţărilor întemeiate pe democraţii competitive, ca Statele Unite şi Elveţia, toate acestea şi încă altele sunt poate fructul unei gândiri excesiv metaforice şi simpliste în spaţiul politic concret care, să nu uităm, acum este cel al luptelor pentru Unire şi de după aceea, dar este şi fructul unei meditaţii coerente, unitare, asupra situaţiei actuale a unei societăţi care, după părerea poetului, trebuie să-şi caute elementele salvatoare atât în propriul trecut, cât şi în exemplul luminos al naţiunilor pragmatice moderne. Principiul ordonator al acestei lumi în care încap şi se împletesc toate energiile activităţii şi gândirii umane este cel al tensiunilor ţinute reciproc în cumpănă, al „echilibrului între antiteze”, fiecare pereche de contrarii având însă un membru pozitiv, dinamic, creator, şi un altul static, pervers, inhibitor: unitatea şi uniunea, forţa şi puterea, libertatea şi egalitatea etc. Aşa şi oamenii, clasele, grupurile, au ipostaze pozitive şi contrarii parazitare, negative (boierii şi ciocoii, aristocraţii şi „evghenişti”), după cum şi principiile, ideile (libertatea şi anarhia, libertatea tiparului şi abuzul calomnios etc). Şi evenimentele istorice au, în consecinţă, o faţă celestă, benefică, pozitivă, şi alta telurică, distructivă, caricatură a celei dintâi: aşa apar „doi 1821”, „doi 1848” etc. Pentru ca saltul spre sinteză să fie posibil şi echilibrul să se poată

regăsi imediat, e necesar ca elementul pozitiv să fie cu un pas înainte: înaintea forţei, care înseamnă tensiune anarhică, voinţă distructivă, trebuie să precumpănească puterea, principiul calm al latenţei care devine acţiune doar în necesitate publică, etc. Tot lanţul de convulsii ale istoriei şi devenirea umanităţii (căci Heliade crede într-un progres al istoriei din cauze materiale şi cumulative: „popularizându-se ştiinţa, matorindu-se popolii" zice el) tinde către găsirea acestui echilibru „între spirit şi materie, şi prin urmare între libertate şi fatalitate, între putere şi forţă". Cu cât un stat e mai avansat pe scara civilizaţiei, „cu atâta vedem că se împuţina forţa şi se măreşte puterea… în America, unde în arbure nou s-au altoit liberalismul englez, libertatea este elementul de viaţă fără de care n-ar putea trăi oamenii şi guvernul, fiind potent, n-are necesitate de forţă. În America şi Elveţia, guvernul are puterea adevărului, iar nu forţa hidrei cu mii de capete, adică a minciunei. Guvernele caută a convinge, iar nu a învinge".

Desigur, nu de adevărul sau fantezia unor asemenea generalizări poate fi vorba aici, ci de faptul că gândirea categorială a lui Heliade, încercarea de sistematizare a unor mari domenii ale experienţei umane este semnificativă şi emblematică pentru un moment în care societatea românească îşi căuta ea însăşi o aşezare şi un sistem. Opera şi căutarea lui Heliade nu sunt deci, cum se spune îndeobşte, un model, decât în sensul să trasează un desen mai clar şi mai coerent al tendinţelor unei societăţi în plină ebuliţie; ea este mai degrabă o imagine sintetică a acestor căutări, a procesului de întemeiere a gândirii noastre moderne, aşa cum şi epoca este una a întemeierii statului şi a sistemului nostru politic modern: în acest sens, toate actele invocate de Heliade în scrierile lui amintite, toate deducţiile lui, aşa-zis „logice" şi „sistematice", care ni se par adesea aberante, trebuie mai degrabă considerate acte rituale de întemeiere, revendicare şi asumare a unei origini spirituale şi nu acţiunea efectivă de descoperire a unei origini directe şi a unor relaţii factuale. Tot sistemul istoriei naţionale, de la Traian, prin legendarul Radu Negru până astăzi, şi mai dinainte, de la triburile din Israel care ne-au oferit un model de organizare şi de democraţie legiferată în Biblie, nu este decât temeiul exemplar pe care poetul şi gânditorul politic, precum Saint-Simon şi Proudhon, vrea să ridice o nouă societate, mai legitimă din punct de vedere istoric şi mai echitabilă din punct de vedere etic, deci mai productivă, mai eficientă din punct de vedere material.

Ponderea uriaşă pe care o joacă în acest proces, didactic în fond, exemplul istoriei şi ideea de legitimitate ” este caracteristică primei jumătăţi a secai XIX-lea, dominat de istorie în toată evoluţia Europei; toate marile evenimente ale epocii, începând cu Revoluţia Franceză şi terminând poate cu cea de la 1848, şi-au căutat asemenea exemple, justificări şi soluţii în recursul la istorie, toţi teoreticienii lor şi toţi liderii lor, deoparte şi de alta, au plecat de aici şi aici s-au reîntors, şi scena culturală şi politică românească nu diferă nicidecum: din pragul noului veac, când Budai Deleanu vorbeşte primul de marile figuri ale istoriei româneşti – Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul – care sunt comparabile cu cele ale antichităţii, numai că n-au beneficiat de existenţa unui bard ca Homer sau Virgil, toate figurile publice şi toată literatura vremii au repetat apelul la istorie: Bibescu adoptând costumul lui Mihai Viteazul şi făcând o închinăciune patetică la mormântul acestuia, la mănăstirea Dealului, cu totul în spiritul poeziei lui Alexandrescu (care şi pomeneşte gestul) sau a lui Cârlova, discursul profesorului Brezoianu în care îl compară pe Bibescu cu Radu Negru „întemeietorul” statului românesc, Kogălniceanu, care-şi începe şi el istoria ţării cu descălecarea lui Radu Negru, revoluţionarii care au ars public arhondologia şi Regulamentul organic într-un gest simbolic şi aşa mai departe. Heliade şi opera lui nu sunt decât vârful cel mai înalt şi mai caracteristic pe care epoca îl produce.

N. Filimon şi viziunea dramatică a lumii

S-a discutat destul de mult, în legătură cu scriitorii interbelici mai ales, despre influenţa – bună sau rea – pe care a avut-o publicistica lor asupra literaturii pe care au scris-o; problema se pune însă şi pentru scriitorii din secolul al XIX-lea, de pildă pentru Nicolae Filimon, cronicar muzical înainte de a deveni autorul primului roman românesc modern, deşi critica nu s-a întrebat niciodată care e legătura dintre cele două domenii.

Când avea deja treizeci şi opt de ani, în decembrie 1857, Nicolae Filimon debutează cu articolul Paralelism între fosta direcţiune şi cele de astăzi, apărut în primul număr al ziarului Naţionalul al tânărului om politic V. Boierescu. Acestui debut îi urmează o publicistică destul de asiduă a fostului flautist în orchestra teatrului muzical, în paralel cu ocupaţiunile sale de arhivist la Comisia documentală şi apoi la Arhivele Statului: aproape o sută de articole şi cronici muzicale, cinci nuvele, trei basme şi un roman binecunoscut tuturor astăzi, adică doar vreo

opt ani de carieră literară care îl propulsează totuşi în rândul clasicilor, în această operă, cronicile muzical-dramatice n-au trezit interesul criticii.

Cine caută articolele sale din primul an în chiar paginile ziarului unde ele au apărut nu poate să nu observe mai întâi poziţia proeminentă în care îl plasează această colaborare încă de la debut. Ziarul în care debutează Filimon nu este unul oarecare, ci unul dintre cele mai cunoscute şi mai influente ale momentului; el avea vreo nouă sute de abonamente plătite (un număr remarcabil în epocă, depăşit doar de cel al abonamentelor la Românul), iar redactorul său. Vasile Boierescu, om politic de mare viitor, viitor ministru al justiţiei, este cel care va propune într-un discurs istoric în Adunarea Electivă, la 24 ianuarie 1859, alegerea lui Cuza în calitate de domnitor şi în Ţara Românească, după ce fusese ales în Moldova. Ziarul său avea încă de la apariţie un program politic precis, anunţat într-un editorial apărut în primul număr, iar paginile sale erau scrise de aceiaşi redactori, legaţi de altfel printr-un angajament scris.

În acest context, alegerea lui Filimon în calitate de colaborator şi debutul său nu pot fi rezultatul unei improvizaţii, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de o colaborare sporadică: el continuă mai multe luni să publice aici în ritmul unui redactor cu vechi state de serviciu, adică un articol la fiecare două numere (chiar ceva mai des la început), fiind până spre mijlocul primului an de apariţie singurul colaborator permanent al rubricilor culturale, cu cronici muzicale, articole de informaţie despre marii compozitori, de prezentare a istoriei muzicii, o traducere (din scriitorul satiric austriac M. Saphir), însemnări de călătorie ş.a. În afara textelor sale mai apar acum sporadice informaţii cu caracter cultural (sosirea în ţară a profesorului italian Marc Antonio Canini, a unui profesor de la Colegiul din Smirna, despre Şcoala de medicină şi chirurgie din Bucureşti etc.) şi, foarte rar în primul an de apariţie, alte texte cu caracter oarecum literar: o poezie a lui D. Bolintineanu dintr-un volum aflat sub tipar (în nr. 6: Domnul Tighinei), două poezii ale unui necunoscut G. Băileanu (în nr. 17 şi 31), o traducere din Cicero semnată V.B. Probabil a lui Boierescu, în nr. 21 şi 22) şi alte câteva de acelaşi fel. Primul text literar original care apare aici este nuvela Amazoanele române a lui Pantazi Ghica, în nr. 47 din 22 mai 1858. Intrarea lui Filimon în publicistică pare astfel rezultatul unei acţiuni de captare din partea redacţiei, a lui Boierescu în primul

rând, întrucât prea puţin tânărul debutant avea deja o notorietate în domeniul său de activitate, pe care ziarul şi grupul din jurul său conta, şi nu invers; acest lucru trebuia să-i dea autorului o idee destul de înaltă despre cronicile sale.

Toată opera literară a lui Filimon va resimţi influenţa activităţii de cronicar teatral şi muzical: toată opera lui, inclusiv romanul, are un caracter expozitiv şi teatral, începând cu episoadele paralele şi opoziţiile dramatice, de un efect prea apăsat în proză (comparaţiile dintre oamenii de caracter: grămăticul Gheorghe, Banul C. şi ceilalţi, şi Păturică, Andronache Tuzluc, Chera Duduca, începutul şi sfârşitul romanului, puse într-un contrast care pare simplist) iar naraţiunea este întreruptă din loc în loc de adevărate recitative, de monologuri dramatice care explică anumite acţiuni sau definesc personajul: visul premonitor al lui Păturică, blestemul bătrânului său tată alungat de la ospăţ într-o scenă foarte teatrală, intervenţiile simetrice ale unor bufoni trişti precum Zlatonitul (la petrecerea boierilor) şi Boroboaţă (la aceea a ciocoilor): în general este vorba de „melodramatismul” scenelor de confruntare, de conflict, care sunt centrul unei reprezentaţii teatrale sau de operă. Fondul comun al cronicilor şi al textelor literare apare la cea mai superficială răsfoire a lor: mediul social este pigmentat cu referiri muzicale şi teatrale (în călătoria pe vapor, o familie leit ca a Chiriţei îi evocă celebra comedie a lui Alecsandri, la München asistă la o reprezentaţie şi vorbeşte despre calitatea actorilor, pe care îi apreciază ca în cronici, „după gesticularea lor plină de naturii”, slujnicarul Râmătorian trăieşte în lux de parcă ar fi „moştenitor al vreunui unchi din repertoriul teatrului comic francez” şi el pretinde că ar fi amantul unei cântăreţe de la opera italiană din Bucureşti, Rachele Gianfredi ş.a.), lumea teatrului îi oferă un cadru potrivit pentru caracterizarea moravurilor şi a tipurilor umane, şi autorul îşi utilizează cunoştinţele pentru a diversifica descrierea unei lumi dispărute pe atunci (cele două capitole din roman care prezintă spectacole din vremea lui Caragea, cu inevitabilele comentarii ale muzicologului, informaţiile despre Teatrul în Ţara Românească). Până la urmă, autorul însuşi îşi caracterizează unele episoade drept „scene comico-dramatice” (Slujnicarii, cap. V).

Mai important este că viziunea lumii în literatura sa se bazează pe acelaşi set de cunoştinţe şi valori; în cronicile sale, Filimon vorbeşte de importanţa respectării culorii locale şi a adevărului istoric, „dacă

punerea în scenă se face esact, dacă scenariul şi costumele sunt conforme cu epoca...", aşa cum va face în roman; cere respectarea logicii şi a caracterului unui personaj („d-na Alfieri n-a intrat deloc în caracterul rolului, şi în loc să ne reprezinte pe adevărata jună lombardă atât de castă, atât de naivă şi sentimentală... ne-a făcut să vedem cu totul alta"), aşa cum îşi va construi personajele sale, după o rigidă geometrie a tipurilor; el vorbeşte în articole – potrivit principiilor fiziologice, la modă cu o generaţie înainte – de trăsături caracteristice unor popoare care ar fi determinate de condiţiile geografice şi istorice, la spanioli de pildă, unde „sângele iberic primitiv amestecat cu cel roman şi gotic formă din acest popol un buchet de tot ce este mai poetic şi mai încântător", principii care se vor regăsi şi în proza sa, fie în călătorii, unde atribuie unor tipuri naţionale astfel de trăsături: ruşii sunt „foarte amabili" dar „mâncăcioşi" şi prea puţin războinici, întrucât „locuitorii climelor reci, atât din influenţa climei, cât şi din mâncarea cea multă, pierd mult din forţa morală şi fizică", germanii – asupra cărora scrie o pagină întreagă – îi prilejuiesc repetarea teoriei că „toate calităţile şi defectele morale îşi au sorgintea lor din calităţile şi defectele fizice", iar românii, „popol dulce şi impresionabil", sunt „copilul dracului", ei ghicesc imediat ce e în sufletul celuilalt şi-l caracterizează cu o vorbă potrivită; şi lista poate continua.

Citită în perspectiva publicisticii sale de început, literatura lui Filimon îşi trădează imediat caracterul dramatic, structura teatrală, nu numai liniile directoare ale culturii sale, care este şi ea melodramatică, adică teatrală şi muzicală.

Scrisori

Corespondenţa e un gen care moare. Nimeni nu mai scrie scrisori decât de afaceri, şi acelea pe internet; altfel, dă o telegramă, un SMS sau trimite, eventual, un e-mail care se şterge peste câteva zile din memoria ambelor ordinatoare: şi cel care l-a trimis, şi cel care l-a primit. Va fi greu, de aceea, pentru cei care intră azi la grădiniţă să înţeleagă ce a însemnat scrisoarea în civilizaţia noastră de hârtie şi ce rol important a avut ea într-o epocă în care se substituia şi ziarului, şi mijloacelor audio-video, ca purtătoare de informaţii, ca vehicul de cultură şi chiar ca expresie a unei anumite solidarităţi umane: aceea a civilizaţiei şi intelectului. Altă dată, în secai XVIII-lea mai ales, scrisoarea era principala materie a unui schimb care acoperea mai

toată sfera activității intelectuale private, oameni de toate felurile implicați în cele mai diverse meserii scriau și citeau scrisori ca să se informeze, ca să comunice idei și sentimente, fie intime, fie de interes foarte larg. Goethe nota într-o carte de maturitate: „E neînchipuit cât de mult scriu oamenii. Nu vreau să vorbesc despre ceea ce e tipărit, cu toate că și asta e destul de mult. Dar ceea ce circulă neștiut, sub formă de scrisori, știri, informații și istorii, anecdote și descrieri cu privire la situația prezentă a unor oameni, despre aceasta nu-ți poți face o idee decât dacă trăiești o bucată de vreme într-o familie cultivată, așa cum se întâmplă acum cu mine. În sfera în care mă găsesc acum, cheltuiești aproape tot atâta timp pentru a comunica rudelor și prietenilor care îți sunt ocupațiile, cât timp cheltuiești pentru a îndeplini acele ocupații” (Anii de drumeție, tr. Valeria Sadoveanu, 1972, p.66 – 67).

Scrisori se scriau și la noi: secolul al XIX-lea, în special, produce o cantitate de scrisori incredibilă dacă ne gândim că sunt scrise cu pana sau cu tocul muiat în cerneală, la lumina lumânării sau a lămpii cu gaz, trimise cu câte un curier sau, abia din 1828, cu poșta: de la Alecsandri au rămas vreo mie de scrisori, numai în parte publicate de Marta Anineanu în ultimele volume ale seriei de opere (ultimul n-a apărut nici până azi), de la Mihail Kogălniceanu, care a fost și un activ om politic, peste două mii, iar de la Alexandru Odobescu au rămas mai bine de trei mii, dintre care doar două mii și aproape șapte sute sunt tipărite în cele cinci impozante volume de corespondență din seria de opere de la editura Academiei, cea mai importantă corespondență literară care s-a publicat până astăzi în cultura română.

Marele interes al acestor scrisori, mai ales pentru cititorul curios de astăzi, este de căutat tocmai în caracterul lor particular, în absența constrângerii – devenită o a doua natură pentru omul contemporan – impuse de privirea, sau de amenințarea privirii publice în cele mai delicate și jenante chestiuni ale vieții individului. Noi știm astăzi că nimic nu mai poate fi protejat de curiozitatea contemporanilor sau a posterității, că fotografi, ziariști, biografi, cercetători, sociologi, analiști, ca să nu mai vorbesc de oameni așezați dincolo de limita legii, au toate mijloacele să scotocească în cele mai îndepărtate sau mai intime cute ale vieții cuiva, dacă acestora li se pare că merită efortul; pe vremea lui Alecsandri și a lui Odobescu nu era încă așa și Alecsandri – solarul Alecsandri care părea să nu aibă nimic de ascuns dintr-o viață pusă toată în doine și mărgăritarele – își

manifestă târziu, într-un text din 1889 adresat lui Papadopol-Calimah, teama că vreuna din scrisorile sale ar putea fi publicată fără să o fi revăzut şi încuviinţat înainte, iar Odobescu şi-a putut construi o imagine publică de tip maiorescian, de un olimpianism şi aparenţă aulică pe care viaţa sa, chiar şi numai cât este-ea expusă în scrisori, le dezminte fără ezitare: bolnav şi neurastenic, gurmand şi iubitor de frumos, chiar dincolo de ceea ce convenienţele ar fi impus, suferind de podagră şi mortinoman, filolog cu o serioasă formaţie clasică şi în acelaşi timp artist cu o înţelegere a picturii mult peste limitele vremii, scriitor chinuit de himera unei perfecţiuni imposibil de atins şi totodată campion al unei libertăţi fără precedent, el ne lasă în faţa acestei contradicţii pe care critica nu osteneşte să o revele şi să o discute de câteva zeci de ani fără să o poată lămuri.

Uneori, calitatea şi chiar structura literară a scrisorii particulare o confirmă pe aceea a prozei practicate la lumina zilei, uneori chiar sub numele convenţional de „scrisori”, cum sunt savuroasele texte memorialistice scrise de Ion Ghica spre sfârşitul vieţii: cititorul are prilejul nu doar o dată să pună în paralelă textul scrisorii şi cel al bucăţii memorialistice şi să constate marea lor înrudire, inclusiv comunitatea substanţei epice (scrisoarea către Ion Bianu din oct. 1885 şi textul intitulat Dascăli greci şi dascăli români); alteori, în cazul lui Kogălniceanu de pildă, scrisorile de tinereţe arată un spirit viu, deschis noutăţii, aproape rebel, sensibil la frumuseţe şi de o naivitate care va dispărea apoi, şi în scrierile sale politice, şi în cele literare. Alteori, în fine, corespondenţa dezvoltă şi precizează trăsături cunoscute din textele publice, la Odobescu să zicem (capacitatea de entuziasmare şi disponibilitatea pentru descrierea amănunţită a obiectelor de artă, interesul şi competenţa în materie de modă, de gastronomie etc), dar şi aspecte ignorate de public: mizantropia, teama de singurătate, obsesia bolii, toate rotunjind imaginea unui om complicat şi chinuit, care va sfârşi prin a se sinucide.

Dar interesul acut al corespondenţei pentru spiritul modern nu vine din aceste revelaţii, cu care scotocitorii bibliotecilor s-au obişnuit de mult: dintr-un auxiliar arhivistic al istoriei, inclusiv al istoriei literare, dintr-o sursă de informaţii pentru biografia şi cel mult pentru ideile generale ale unei personalităţi publice, fie ea om politic sau scriitor, corespondenţa ajunge treptat să constituie ea însăşi un gen literar. Nu e vorba aici, desigur, de genul epic în versuri pe care

antichitatea îl pune la îndemâna poeţilor moralişti, nici de eseul pe care secolul al XVIII-lea îl cultivă sub numele şi forma unor scrisori savante adresate unui auditoriu pregătit, genuri în care spontaneitatea nu este mai prezentă decât în acela al tragediei clasice sau al madrigalului; secolul al XIX-lea este cel care observă că scrisorile particulare cele mai lipsite de intenţia publicităţii, de constrângerile vreunui gen sau de limitele vreunei convenţii, au nu numai meritul de a arăta pe autorul lor într-o lumină mai interesantă şi mai atrăgătoare, dar şi că ele – dincolo de orice determinări biografice – pot să ofere oricărui laic o lectură pasionantă şi nu fără câştiguri morale; ca un jurnal intim sau ca o schiţă de caracter, dar cu mai multă spontaneitate şi vioiciune, scrisoarea poate surprinde aspecte umane inaccesibile altor genuri.

Lăsând la o parte interesul documentar, nici el de lepădat, cred că lectura volumelor de corespondenţă, fie ale unor scriitori, fie ale unor altfel de oameni care scriu (ingineri, oameni politici, oameni de ştiinţă, aventurieri) nu este apanajul şoarecilor de bibliotecă; cele mai diverse categorii de curioşi pot găsi aici satisfacţii nebănuite.

Un prozator al aventurii într-o istorie a călătorilor români din secai XIX-lea, care va trebui scrisă odată şi care se anunţă cât se poate de interesantă, cred că figura lui Iuliu Popper va ocupa unul din locurile de frunte. Deşi el nu e un necunoscut, deşi a făcut obiectul mai multor articole şi semnalări în ţară, al unui roman scris de un nepot de frate şi chiar al unor cărţi apărute în străinătate care bineînţeles nu se află în bibliotecile noastre (Quién fue el conquistador patagonico Julio Popper de Boleslao Lewin, Chroniques anstrales de Armando Braun Menendez ş.a.), rămân încă lucruri de spus despre acest căutător impenitent al aventurii şi mai ales rămâne să i se recunoască un rol în trezirea interesului public, la sfârşitul secolului respectiv, pentru călătorii îndepărtate şi pentru literatura care le prezintă, interes mult mai mare decât se ştie în general.

Născut la Bucureşti în 1857, fiu al unui librar, anticar şi profesor pe nume Naftali Popper, Iuliu Popper absolvă în 1879 Politehnica din Paris şi se angajează la Compania Canalului de Suez; mânat de un neastâmpăr care-i este caracteristic, face curând o călătorie în Orient, apoi altele în Statele Unite, în Cuba, în Mexic şi, în fine, în Argentina, unde începe în 1886 explorarea părţii celei mai sudice a ţării şi a continentului american, reputată pentru clima sa aspră, accesul dificil

şi populaţia neprietenoasă: Ţara de Foc.

Nu numai curiozitatea şi dorinţa de aventură îl îndeamnă la călătorii atât de neobişnuite şi de periculoase, ci şi interesul ştiinţific, căci el îşi valorifică descoperirile printr-o comunicare în faţa Societăţii Geografice Argentiniene, la 5 martie 1887, publicată şi în spaniolă, şi în franceză; broşura consemnează şi succesul conferinţei, întovărășite de prezentarea de hărţi şi de fotografii, şi totodată indică originea anecdotică a interesului exploratorului pentru această regiune neexplorată încă: o hartă văzută la Biblioteca Naţională de la Paris, desenată în sec. al XVII-lea de călugării iezuiţi ajunşi pe acele meleaguri şi pe care găseşte indicaţia latinească: caudate homines hic (aici se găsesc oameni cu coadă). Puţinele elemente cunoscute despre aceste locuri şi aura de mister care le înconjura îl atrag ca un magnet pe tânărul obişnuit deja cu călătoriile: „Date atât de vagi şi de nesigure trebuiau fireşte să sporească în mine dorinţa, deja vie, de a cunoaşte şi studia acest pământ misterios care formează marginea de sud a continentului nostru".

În acelaşi an, comunicarea sa va fi tradusă în româneşte şi tipărită şi la Bucureşti, în editura Librăriei Popper (desigur, aceea a tatălui său), introducând la noi nu numai informaţii directe despre locurile respective, locuitorii, fauna şi flora caracteristice, dar şi un stil viu, cu totul diferit de alte descrieri ale călătorilor vremii; ele reflectă interesul epic al acestor explorări şi-l detaliază într-un veritabil roman al descoperirilor geografice în care Popper se profilează ca un fel de erou al lui Jules Verne, între Păgânel şi Cyrus Smith, gândind practic la viitorul acestei ţări: exploatarea zăcămintelor aurifere şi creşterea vitelor. Ca o dovadă a interesului foarte larg pentru acest tip de călătorii, vicepreşedintele Societăţii Geografice Române, cunoscutul V. Alexandrescu Urechea, la una din şedinţele savantului aşezământ „cere cuvântul spre a da oarecare amănunte asupra exploratorului Julius Popper şi a ultimei sale expediţiuni în Tierra del Fuego" (Buletinul Societăţii, VIII, 1887, p.161).

Ca urmare a descoperirilor sale şi a popularităţii câştigate, I. Popper este ales membru corespondent al Societăţii Române de Geografie; el mulţumeşte onorabilei instituţii printr-o scrisoare din 10 martie 1889, trimisă din El Paramo, capitala acestui ţinut şi locul unde îşi stabilise sediul societăţii înfiinţate pentru exploatarea bogăţiilor regiunii. Scrisoarea este şi ea citită în şedinţa Societăţii Geografice şi

publicată în Buletin (vol. X, 1889, p.99), iar la 20 iulie 1891 Popper scrie din nou secretarului general G.I. Lahovari; el îi anunţa că va ţine o nouă conferinţă la Societatea Geografică Argentiniană şi se angajează să o trimită apoi şi Societăţii „dragii mele patrii pe care am regretul de a nu o fi văzut de atâta timp” (Buletin, XIII, 1892, p.31). Situaţia era încordată şi nesigură în Ţara de Foc unde se ciocnesc nu numai interesele politicienilor argentinieni, ci şi cele ale ţărilor vecine tocmai ca urmare a descoperirii aurului în acest nou Eldorado, dar Popper nu uită că este român: „Mari dificultăţi produse în Ţara de Foc, al cărei interior am fost primul să-l traversez, şi care s-au repercutat alarmant în capitalele din Chili şi din Argentina, m-au împiedicat să plec din acest teritoriu pe care mi-am propus să-l fac să progreseze şi să-l populez... Adesea fără sprijinul autorităţilor care se schimbă aici cu o repeziciune surprinzătoare, n-am vrut să urmez exemplul atâtor altora şi să mă naturalizez în această ţară sau să recunosc protecţia vreunei puteri străine, pentru că am orgoliul să zic: M-am născut român, sunt român şi voi muri român deşi mă găsesc în marile antarctice” (cuvintele subliniate sunt scrise în româneşte în textul francez, pe care şi-l explică puţin mai departe pentru că „n-am avut ocazia de mai mult de zece ani de a vorbi frumoasa noastră limbă”, idem, p.34).

Conferinţa anunţată prin această scrisoare, care s-a ţinut la 27 iulie 1891, şi s-a publicat tot la Buenos Aires, n-a mai fost editată în broşură şi în versiune românească; ea s-a tipărit totuşi în foileton în vechiul şi prestigiosul ziar Românul, care fusese înfiinţat de C.A. Rosetti în chiar anul naşterii lui Popper, 1857. Cele cinci foiletoane, apărute aici între 22 şi 26 noiembrie 1891, şi pe care nu le-a cunoscut niciunul dintre comentatorii expediţiilor lui Popper, dau o imagine încă mai colorată şi mai pregnantă a unei regiuni foarte puţin cunoscute, enigmatice şi uneori terifiante: „Afară în depărtare, în mijlocul ondulaţiunilor agitate, se vede depărtat de coasta de care aparţin stânci singuratice, înalte sfărâmături de munţi, de mult dispăruţi, care stânci. asemenea unor braţe colosale, unor pumni şi unor măciuci gigantice, par a ameninţa elementele dezlănţuite... Prin ro-cele şi masele de munţi despicaţi pătrund înăuntrul ţărei canaluri sucite, care se întind multe posti în depărtare. În mijlocul golfurilor şi băilor, pe povârnişul dioritului graniţii Cordilierilor, se văd enorme mase de gheaţă de milioane metri cubici cari descind treptat între păduri cu verdeaţă vecinică de frasini şi de mirt, pe câtă vreme din

minarea apoi la poalele munţilor, rezultă din astfel de căscaturi nişte boite colosale şi suterane în cari-şi exercită singuri domnia legiuni întregi, enorme, de pinguini, castori, delfini, foci şi lei de mare” (în nr. din 22 nov.).

În special peisajele apocaliptice ale forţelor naturii care se înfruntă, zgomote şi deplasări geologice de gheţuri, de stânci, de valuri uriaşe sunt cele care trezesc vâna poetică a exploratorului şi-i inspiră descrieri neobişnuit de dramatice şi de luxuriante, deschizând un orizont tematic dar şi stilistic nou în cuminţea tradiţie a descripţiilor de natură din literatura noastră. Cum va sugera mai târziu Panait Istrati, este în această direcţie perspectiva unei înnoiri a prozei pe care nu un scriitor, ci un explorator o întrevede înaintea altora, cu atât mai mult cu cât el este adus firesc să lege această voluptate a privitorului cu interesul ştiinţific pentru formarea zăcămintelor geologice, a depunerilor de aur din această zonă de pildă: „Cine n-a avut încă ocaziunea vreodată să observe de pe coastele libere turbarea elementelor dezlănţuite cu greu va putea pricepe toată această măreţie impunătoare şi sublimul unui astfel de spectacol, spăimântătoarea, pocnitoarea vâjâire însoţită de mugetul surd, răsună puternic, umple văzduhul cu o vibrare adormitoare, care pare a fi nepătrunsă… Coasta tresaltă, mari bucăţi de stâncă se desprind [la] multe sute de picioare înălţime şi rupe cu sine sute de mii metri cubici de pământ în acea grozavă cădere. De pe ţărmul deşert dispar toate aluviunile şi mii de tone de stânci enorme, de gneis şi granit, se ridică ca o minge de uriaşele valuri… Masele de pietriş, de nisip şi stânci, ridicate de valuri şi aruncate până la cea mai înaltă linie a ţărmului, sunt răpite din nou de curentul mării pe când părticelele de metal, aur, platină, cad la pământ graţie greutăţilor specifice mai mari şi pătrund în crăpături sau rămân pe pământul cel moale de humă al ţărmului”. Popper este, evident, nu numai un explorator care-şi merită celebritatea, ci şi un pictor de peisaje şi prozator care se ignoră.

Tudor Vianu, tânăr

Pentru generaţia care nu l-a cunoscut pe Tudor Vianu decât din cărţi, ca şi pentru noi, ultima generaţie care l-a mai avut profesor, la sfârşitul anilor cincizeci, când figura lui nobilă începuse să încremenească într-o poză ce părea o a detaşării şi nu era – mi se pare mie astăzi – decât o mască stoică, a amărăciunii, dominată şi aceasta de o superioară înțelegere a vieţii şi de o nestinsă voinţă de creaţie care

l-a susţinut în cele mai depresive momente, descoperirea unei dimensiuni juvenile în viaţa şi activitatea sa, cu totul alta decât aceea, doctorală şi impunătoare, transmisă prin opera sa de maturitate, are efectul unei adevărate surprize. Există, desigur, un nivel elementar al acestei descoperiri, nici el de dispreţuit în conturarea unui profil uman şi intelectual, cu revelaţiile aduse mai ales în corespondenţa cu prietenii din tinereţe, Ion Barbu şi Simon Bayer, în care Vianu apare ca un tânăr normal, capabil să guste bucuria unei escapade prin vechiul Bucureşti, cu micile şi caracteristicile lui cârciumioare, sau literatura încorporată şi în aventurile, nu numai în epistolele goliarde ale matematicianului poet.

Există însă şi un strat mai adânc şi mai caracteristic al personalităţii sale de tinereţe, care nu poate fi circumscrisă doar prin asemenea mărunte dezvăluiri anecdotice, ci ni se înfăţişează chiar prin martorul cel mai de preţ al acestei epoci, adică în literatura lui şi în experienţele lui literare, în oricare dintre cele trei ipostaze posibile ale lor: ca lectură, meditaţie sau scris. Toate acestea sunt dintr-o materie întrucâtva diferită de aceea a operei sale de mai târziu, pe care nu o contrazic, ci o îmbogăţesc, punând-o într-o lumină mai puternică şi într-o perspectivă mai nuanţată.

Faza de tinereţe a carierei literare a lui Tudor Vianu, fie că este vorba de scris, fie că e vorba de trăirile implicite scrisului, se desfăşoară sub semnul unei anumite febrilităţi, vizibile poate şi în poezia acestei vârste, bântuită de obsesia schimbării („Căci în a voastră fugă şi-nnoire/ O, norilor ne recunoaştem noi”), dar mai ales în poezia trăită care însoţeşte această poezie scrisă, consumată în atmosfera crepusculară dar efervescentă din punct de vedere intelectual, din cenaclul şi din grupul macedonskian, unde tânărul Vianu pătrunde în ultima lui fază, din preajma izbucnirii primului război mondial („purtam lavalieră şi ne petreceam nopţile absorbind şvarţuri şi debitând teme obscure de estetică”); nu mai puţin atmosfera rarefiată din cercul Vieţii noi, unde timidul Ovid Densuşianu, transfigurat, patrona alte lungi discuţii despre artă „până către primele ore ale dimineţii, când geamurile restaurantului lui Mircea deveneau violete şi bulevardul pustiu ne primea cu fragedele lui parfumuri răscolite”.

Dar febrilitatea este, desigur, în primul rând de natură intelectuală şi o regăsim în proiectele acestei vârste, în ezitările ei („am un fond intim, complex şi capricios” scria unui prieten în 1918), în

mărturia lecturilor care îl zguduie uneori până la imposibilitatea de a le comenta, ca în cazul romanului Jean Cristophe al lui Romain Rolland („Sunt copleşit. Nu credeam ca fondul meu de mizerie, de nemulţumire, de obidă, să fie capabil de a trăi clipe de o asemenea expansiune, de o asemenea luminozitate, atât de fericite. Glasul mi se taie. Sunt copleşit…”), în iritarea produsă de imposibilitatea continuării lucrului său („Sunt într-o stare de spirit îngrozitoare, făcută numai din enervare, impacienţă şi nelinişte intelectuală”, mărturiseşte el în noiembrie 1917), sau în nevoia de a reveni asupra textelor unor prieteni dragi – Al. Busuioceanu, Bazil Munteanu. Blaga etc. – pe care le analizează îndelung, prefigurând nu o dată comentarii critice închegate şi publicate ulterior. Este o stare de spirit agitată şi totuşi fecundă pe care, prevăzându-i deja încheierea, o şi regretă: „De ce nu ne fixează viaţa în forma cea mai exuberantă? De ce trebuie să vie şi îndoiala şi critica?”

În perpetua „querelle des anciens et des modernes” pe care o consemnează istoria criticii de artă de pretutindeni, tânărul Vianu se sitează hotărât de partea modernilor, în primul rând pentru că arta înseamnă mereu altceva, e într-o continuă schimbare şi nu poate fi surprinsă într-o singură formulă. Poezia lui Macedonski este preţuită şi apărată, într-unul din primele sale articole critice, din 1916, tocmai pentru că poetul a păşit „în arena noastră literară în numele unei noi formule de artă”, iar această artă poartă semnul unei continue evoluţii, al unor necontenite căutări: „Nu cred să existe multe personalităţi poetice care să fi evoluat atât de pronunţat ca dl. Macedonski”. Această „putere indefinită de înnoire” nu atinge, se înţelege, esenţa adevăratei personalităţi, care e neschimbătoare, ci „chipul de a exterioriza un fond intim permanent”; astfel, poetul i se înfăţişează ca un „adevărat suflet modern” (Alexandru Macedonski ca poet). În al doilea rând, arta nu poate fi un simplu receptacul de senzaţii, ci este reacţia organizată a personalităţii în faţa lor: „Nu e suficient de a prinde ecoul senzaţiei în organism; e necesar de a-l însoţi cu toate rezervele sufletului. Senzaţia trebuie să devină o ocaziune de credinţă, de idealism” scrie el într-un articol timpuriu despre expresionism; lipsindu-i această dimensiune, impresionismul niciodată „n-a putut depăşi graţiosul”, neavând cum cuprinde şi „sentimentul tragic, viaţa adâncă a personalităţii”. Nemulţumit cu simpla reacţie la stimulii vieţii, tânărul Vianu îi cere artei un răspuns coerent, vede în ea o structură care înglobează şi

exprimă datele unei adevărate personalităţi modelatoare; stilul, citează el formularea lui Fr. Burger, este „expresiunea unui destin, un principiu ordonator”.

Văzând astfel în artă expresia unei personalităţi şi a destinului său, nu e greu de explicat de ce Vianu a contestat imaginea unui Alecsandri, aşa cum era el prezentat în manualele şcolare, „amantul libertin şi adeseori numai spectatorul superficial al naturii”, descoperind în el „savoarea vieţii prinse la izvor”; în Ghioaga lui Briar de pildă, unde sunt şi „versuri naive”, dar unde este vizibilă voinţa de înnoire: apar aici „gânduri noi, imagini şi descrieri trupele abundă” şi totul pare „simplu, primitiv, uman”, regăsim adică tocmai acea „observaţie incisivă, simţul sănătos al misterului, gustul primitivismului” care contribuie la desprinderea a ceea ce este „viaţa adâncă a personalităţii”, căutată şi în literatură, precum în opera artiştilor expresionişti. De fapt, şi noutatea permanentă a artei, şi răspunsul care-l implică pe artist în toate manifestările lumii, potrivit structurii sale interioare şi puternicei lui personalităţi, sunt componente ale unei viziuni istorice şi implicit sociale ale artei; pentru Vianu, arta este o rezultantă, un efect ordonator, concentrat şi semnificativ, al vieţii sociale, căci prin artă societatea „ia mai întâi cunoştinţă de sine, când totul o risipeşte aiurea; aci găseşte concentrată esenţa ei stilistică”. Observând, în articolul Masca timpului din 1924, că literatura nu împlineşte întotdeauna „tendinţa fundamentală” a societăţii întrucât scriitorii alcătuiesc, cel puţin în secolul al XIX-lea, un grup relativ izolat de realele ei probleme, Tudor Vianu este de părere că există în acest sens un progres: epoca modernă descurajând imitaţia, favorizează apropierea dintre aspiraţiile societăţii şi cele ale literaturii şi astfel se deschide calea către asimilarea problemelor sociale, „sporeşte numărul temelor ei, lărgeşte câmpul observaţiei, adânceşte conflictele”, adică înnoieşte materialul de viaţă al literaturii, îl diversifică şi-i oferă perspective mai adânci spre „viaţa adâncă a personalităţii” şi deci spre sentimentul său „tragic”. Într-un articol anterior despre Vlahuţă, el observase că „ideile alcătuiesc partea cea mai mobilă a fiinţei noastre; ideologia unei epoci este aproape o modă”. Schimbarea acestor idei stă atât în punctul de plecare al schimbărilor pe care le reflectă literatura, şi nu „fondul nostru intim”, schimbăm deci felul nostru de a ne manifesta reacţiile, nu esenţa care le determină: apare „literatura problematică”, romanul

social, „tehnica scrisului s-a modificat şi ea”, iar literatura paseistă va ceda pasul nu numai unui nou tip de literatură, deja vizibil în opera lui Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, ci şi unei noi atitudini; „Ceea ce se poate întrezări de pe acum este o creştere a sufletului nostru în complexitate şi îndrăzneală, în aşa fel încât problemelor sociale nu le vor răspunde numai vocile muzicale ale resemnării, ci atitudinea omului căruia chiar în înfrângerile cele mai grele ale vieţii îi rămâne destulă personalitate pentru a înţelege şi a judeca realitatea”.

Însăşi tradiţia este o componentă a acestui tablou heraclitian al literaturii, în care elementul de legătură dintre generaţii este tocmai cel novator, mereu primenit, mereu supus examenului de spiritul creator, numit de Vianu „spiritul vioi”. Ideea schimbărilor succesive prin care supravieţuieşte şi se transmite arta nu se opune deci celei de tradiţie, căci tradiţia este şi ea un element dinamic, „o liberă alegere printre lucrurile trecutului” şi nicidecum „un act de supunere faţă de trecut, o amorţire în respect şi monotonie”; ca „un act permanent de revoltă şi de independenţă”, ea „distinge printre manifestările trecutului toate valorile de îndrăzneală”, se constituie deci dintr-o succesiune de iniţiative sau chiar de revolte, şi nu de obedienţe, aşa cum este ea în general înţeleasă. Mai mult decât „o unitate de stil”, este vorba aici de o „varietate de manifestare” (Spiritul vioi, 1921).

Este evident că atât istorismul, cât şi tentaţia sintetismului, pornirea irepresibilă „de a îmbrăţişa ansambluri largi” care îi caracterizează tinereţea (după cum se analizează într-un text târziu, Idei trăite), sunt elemente ale unui idealism romantic, poate cea maijmtemică trăsătură a personalităţii sale din această vârstă. Însuşi imboldul intim din care s-a desprins gestul aparent inexplicabil şi regretat de Lovinescu, acela al renunţării la cariera critică, este unul tipic romantic, dar nu prin donquijotismul său evident şi asumat de autor, ci tocmai prin acest refuz de a se supune tiraniei fragmentarismului. de a jigni umanitatea şi absolutul prin judecăţi particulare având ca obiect „trista armată a nevoiaşilor de ideal” căci. spune el în celebra scrisoare din 1919, „cine s-ar putea ridica spre a le cere ceea ce ei nu pot da? Şi cine ar putea să-i certe pentru aceasta?” Aceste „disocieri”, aceste judecăţi particulare, scrie Vianu, abat atenţia de la esenţa actului critic, care nu e judecata, ci înţelegerea, îndreptându-se deci spre înţelegerea artei ca formă de expresie, de

manifestare „stilistică” a societăţii, Tudor Vianu pleacă în Germania să studieze estetica, cea mai generală disciplină având ca obiect artele, şi alege un subiect care atinge estetica dintr-o perspectivă complexă: problema valorizării în opera lui Schiller. Ea era, cum observă chiar Vianu, „mărturia interesului pentru problemele de istorie literară, de estetică, de morfologia culturilor”. Ea privea mai ales o problemă de estetică, de morfologie, dintr-o perspectivă istorică foarte caracteristică întrucât pune în lumină istorismul distincţiei dintre poezia naivă şi cea sentimentală la Schiller: „poezia antică exprima împăcarea naivă cu natura; poezia modernă exprima în ideile, în satirele, în elegiile sale, conflictul neliniștit al omului modern cu natura şi societatea” (Idei trăite). Istorismul, viziunea nuanţat sociologică, ideologismul atitudinilor sale critice din tinereţe, care răsfrâng în bună măsură acea „febrilitate” generoasă a vârstei, cu entuziasmele şi cu îndoielile ei, sunt nu numai cadrul, dar şi condiţia în care se maturizează ideea acestei teze, în general a unui studiu care să aibă substanţă şi care să-l reprezinte: „Trebuie odată să spunem ceva hotărât – îi scrie el prietenului Simon Bayer, la 21 octombrie 1922 – să dau un corp fantasmelor, să arunc la o parte îndoielile tinereţii – ducă-se dracului!”

Vârsta, acumulările şi întâlnirea cu modelul spre care converg treptat aspiraţiile sale, fac din popasul german al pregătirii doctoratului şi din lucrarea de doctorat în sine o placă turnantă a personalităţii şi a operei lui Tudor Vianu. Trăind zi de zi „în faţa omului înalt şi roşcovan, cu stigmatele ftiziei care îl rodea”, „un om febril care aspiră spre perfecţia personalităţii libere de conflictele interioare”, ca şi el, tânărul Vianu suportă o mutaţie pe care o pregătiseră, pe neştiute, atâtea imponderabile: prin Schiller şi prin admiraţia acestuia pentru Goethe (un „homerid”), el ajunge la „idealul clasic” al omului. Ajuns pe culmea năzuinţelor tinereţii sale, el descoperă aici un alt model paideic şi existenţial, mai înalt dacă se poate: prin romanticii germani, sub zidurile medievale şi melancolice ale Tübingenului, Vianu descoperă idealul grec în umbra căruia, în formele lui idilice sau în cele tragice, va rămâne pentru toată viaţa.

Noi şi ungurii

Şaptesprezece ani după marea Unire, în 1935, una dintre publicaţiile cu tradiţie din Transilvania – revista Familia de care este legat numele lui Eminescu şi al multor scriitori români importanţi –

lansează o anchetă pe care o consideră foarte necesară: „Ne putem înţelege, noi şi ungurii?” Sub această întrebare, simplistă şi dramatică în acelaşi timp, care pare să inducă un sentiment al pericolului şi al urgenţei, se ascunde de fapt o mare dorinţă de deschidere, conştiinţa poate neclară dar sigură a nevoii de normalitate, de convieţuire, de ieşire din stereotipuri.

Redactorul revistei din acea vreme, M.G. Samarineanu, scriitor complet uitat astăzi (Dicţionarul scriitorilor români nici nu-l pomeneşte), are bună idee de a răspunde gestului de amabilitate al scriitorilor unguri – care-l invitaseră pe Oct. Goga să facă parte dintr-o societate culturală – prin această anchetă care dă expresie unei întrebări nerostite încă: nu poate fi cultura elementul de contact şi liantul unor relaţii de cunoaştere şi de colaborare între cele două popoare, a căror istorie se împleteşte nu numai în trecut, dar se va împleti inevitabil şi în viitor?

Familia era în chip special abilitată să preia această iniţiativă; aflată într-un oraş în care trăiau şi scriitori români, şi scriitori maghiari, în care relaţiile acestora erau manifest cordiale, revista era în mod tradiţional deschisă către cultura maghiară, publicând traduceri şi aproape în fiecare număr recenzii şi prezentări ale publicaţiilor maghiare, în special cele din Transilvania (Erdélyi Helikon. Pastortuz etc), cu priviri echilibrate, deşi nu odată critice, în nr. 4 al revistei, redactorul publică deci un articol pregătitor intitulat între maghiari şi români. Pe marginea curentului de apropiere, în care formulează dezideratul acestei apropieri treptate, începând cu spaţiul culturii: „Ne putem înţelege pe tărâm cultural? Putem preconiza sincer o apropiere sufletească? Răspunsul e simplu: da”. Motivele sunt cele fireşti şi autorul nu ezită să le enumere: „Suntem două popoare cari avem de parcurs drum paralel în istorie şi în civilizaţie. Fiecare-şi are aportul său, capitalul său artistic şi intelectual. Prin împrumutul pe care-l preconizăm, unul de la altul, nu ne vom îmbogăţi oare reciproc comoara sufletească?” În numărul următor al revistei, scriitorii din Oradea, care trăiesc „la hotarul geografic al acestor două popoare”, lansează chestionarul care cuprinde cinci întrebări banale în fond, care nu şi-au epuizat însă substanţa nici astăzi şi care sună cam aşa: Credeţi posibilă o colaborare culturală româno-maghiară? Cum o vedeţi? Poate separa scriitorul acţiunea, uneori perversă, a omului politic în acest domeniu de aceea pur culturală? Etc.

Surpriza acestei anchete făcute de o revistă de provincie, cu mijloace care par astăzi rudimentare, este că la ea răspund – în cele trei numere care o cuprind – câţiva dintre cei mai importanţi scriitori maghiari de atunci şi de acum, pe lângă un grup de scriitori români şi ei dintre cei mai cunoscuţi. Răspunsurile, mai ample sau mai rezumative, sunt toate favorabile şi păstrează şi azi un mare interes.

Romancierul Şandor Marai (1900 – 1989), foarte cunoscutul scriitor de după război şi lider al emigraţiei maghiare, răspunde că nu poate veni la consfătuirea proiectată la Oradea, dar se solidarizează cu această „nobilă acţiune" şi că acordă „o mare importanţă iniţiativei" scriitorilor români, de a cărei reuşită e convins; Gyula Illes, scriitor de stânga, autor al unor romane traduse şi în româneşte, nu crede că pentru apropierea celor două popoare e suficientă apropierea culturală, dar crede că ea poate fi un început, iar misiunea literaturii este tocmai de a ajunge unde politicul nu o poate face: „Politica, condusă de interesele momentane, ridică adversităţi totdeauna între toate popoarele: misiunea literaturii eterne este ca, prin puterea unei mai înalte lumi de idei, umanitatea să tragă punte peste adversităţile momentane. «Literatura mondială» a lui Goethe poate să fie o mai adevărată şi mai durabilă comuniune a popoarelor decât chiar Liga Naţiunilor".

Un răspuns la fel de nuanţat e dat de patriarhul literaturii maghiare, Mihály Babits, care deplânge faptul că literaturile noastre „se cunosc una pe alta atât de puţin" pentru că „literaturile… se dezvoltă influenţându-se şi îmbogăţindu-se una pe alta". Trebuie făcute traduceri, continuă el, dar nu e suficient să „ia cunoştinţă unii de existenţa şi de operele altora. Trebuie să pătrundem în spiritul lor, să sorbim tot ceea ce pot să ne dea şi să ne spună". Din acest proces reciproc se poate realiza „o comunitate de dispoziţii şi de mentalitate în elita spirituală a celor două popoare" şi aceasta „nu poate să rămână complet fără influentă" asupra relaţiilor dintre ele. Mai răspund, în acelaşi ton, Zilahy Lajos, Berde Maria, E. Ligeţi ş.a.

Dintre români, Sadoveanu trimite un răspuns global care este o profesiune de credinţă: „Cred că dragostea şi prietenia singure pot fi crez şi călăuză pentru viitorul popoarelor; o colaborare culturală între poporul român şi maghiar., e mijlocul cel mai eficace pentru a înlătura relele politicei de duşmănie… Nu e suficient numai schimbul cultural pentru a desăvârşi o apropiere, dar e absolut esenţial operei şi absolut

necesar acestui început”. Camil Petrescu consideră că apropierea a început de mult „în muzica populară, în arta casnică, în vocabular... Mult mai bine înţelege un scriitor maghiar structura psihică a unui ţăran român decât un publicist francez, de pildă”. El nu crede că scriitorul ar putea împiedica vreun conflict, „dar poate înfrumuseţa şi face rodnică epoca de pace... e o activitate binecuvântată de zei”.

Mai pragmatic, Pompiliu Constantinescu extinde nevoia de cunoaştere literară la aceea culturală în general şi afirmă că se simte nevoia unei reviste maghiare destinate românilor, în româneşte, care să selecteze şi să sintetizeze materiale şi informaţii: „Fără-ndoială că pentru informarea vecinilor noştri se impune un mijloc asemănător, adică redactarea în ungureşte a unei reviste referitoare la noi”. El crede că „ungurii au tradus destul de mult din scriitorii români” şi aceste apariţii au fost remarcate. „Noi avem mult mai puţine traduceri din literatura ungară în raport cu ceea ce vecinii noştri au tâlmăcit din româneşte”.

Octav Şuluţiu pledează pentru „Muncă practică, nu vorbe şi congrese”; pentru el, „cultura ambelor popoarele suficientă pentru a constitui o bază solidă de înţelegere”. În afară de traduceri, el mai cere şi „articole critice, informative şi descriptive pe care le-ar scrie scriitorii în ţara lor despre cei din ţara vecină... articole cari să fie obiective şi sincere şi cari să se ocupe de cărţi sau de probleme ideologice sau culturale ale ţării vecine... întrunirea, cel puţin de două ori pe an... a scriitorilor dispuşi să colaboreze”.

În a treia parte a răspunsurilor, apărute în nr. 9 – 10 din 1935, Cezar Petrescu îşi revendică meritul de pionier al acestei apropieri, imediat după Unire: „Cred cu tărie într-o colaborare culturală româno-maghiară, şi aceasta nu de ieri de alaltăieri. E o idee care m-a preocupat mult... când întemeiasem şi conduceam la Cluj revista Gândirea. Am susţinut-o atunci şi acolo, în coloanele acestei reviste am deschis paginile scriitorilor maghiari” etc. Justificarea elementară a acestui demers o oferă Petru Comarnescu: „În faţa spiritului, vrăjmăşiile, accidentele, pălesc pentru a face loc cunoaşterii temeinice şi obiective...”

Poate că aceste documente ale dialogului şi altele similare, dintr-un trecut comun pe care avem uneori tendinţa să-l uităm, ar trebui adunate într-o carte.

D. Trost şi confruntările ideologice din a*» * treizeci

Între suprarealiştii afirmaţi imediat după război, prin publicaţii şi expoziţii care au avut ecou public şi au creat oarecare scandal, Gellu Waum, P. Păun, Gherasim Luca, V. Teodorescu, C. NisipeanU Şi alţii> D. Trost a rămas mai puţin cunoscut, menţiona* fiind de obicei împreună cu Gherasim Luca drept autor” al unui manifest din 1945 intitulat Dialectica dialecticii în care proclamă, între altele, „adeziunea noastră la materialismul istoric, în destinul istoric al proletariatului internaţional”.

Activitatea exuberantă cdin 1945 – 1947 a fost precedată însă, în anii treizeci, de o publicistică cu puternice nuanţe ideologice de stânga, de o născare intelectuală care explică cel puţin parţial anumite e*Pâluni politice şi care se regăseşte în anumite formulări din aceste manifestări; această publicistică îmbogăţeşte peisajul interbelic, îl diversifică şi contrazice ideea că intelec Ptualitatea anilor treizeci ar fi optat covârşitor pentru o dfea Ptă extremistă, antidemocratică. Activitatea eseistică a lui D. Trost din anii 1936 – 1940 poate fi un exemplu potrivit pentru a nuanţa şi relansa dezbaterea.

Dolfi Trost (din registrul matricol al Liceului Lazăr din Bucureşti: fiul lui Carol, rel-gie: israelit, cetăţenie: română, născut la Galaţi, la 9 mai 1016, absolvent în 1934, când îşi trece şi bacalaureatul cu o e? °misie prezidată de matematicianul Petre Sergescu în iufne, cu media generală 7, 70: la română 8 la scris şi 7 la oral 10 la franceză scris şi oral, 8 la latină şi istorie, 7 la isterie naturală etc), intră foarte tânăr în publicistică: el publică încă din gimnaziu, când avea numai cincisprezece ani, o traducere din Ana de Noailles în obscura revistă brăileană Columna lui Traian (nr. 3, 1 sept., p. 10 – 11, semnată Dolphi Trost). Va reveni în publicistică după absolvirea liceului: în afară de o notă din

1935 din Rampa nouă ilustrată (o anchetă despre Hugo din Les Nouvelles littéraires), cele mai vechi colaborări, care se găsesc în revista Azi, a lui Zaharia Stancu, datează din

1936 şi sunt eseuri şi texte critice cu o coloratură politică foarte netă: Trost este un critic acerb al societăţii burgheze şi un admirator al literaturii de stânga, din Occident şi din Uniunea Sovietică („Nu va mai trece mult până în ziua în care critica literară burgheză va trebui să pună pe primul plan opera scriitorilor de stânga”), şi dacă literatura sovietică poate fi încă ignorată, după părerea lui, „cu mai multă sau mai puţină rea credinţă… falanga de mari scriitori francezi de stânga

nu va mai putea fi mult timp înjurată, ignorată sau răstălmăcită” (Louis Guilloux şi romanul contemporan, în Azi, nr. 2, 1936, p.2114).

Alt articol prezintă tentaţia diferiţilor romancieri europeni de a scoate la iveală dezechilibrele lumii contemporane, lăsând la o parte marile diferenţe dintre viziunile lor: voluptatea descompunerii la Céline, în Voyage au bout de la nuit, inaderarea la viaţă în Berlin-Alexanderplatz de Alfred Doblin, perspectiva exterioară individualistă în Etzel Andergast de Jakob Wassermann, aceea a „huliganului” din romanul lui Mircea Eliade etc. Trost vede o tendinţă comună a acestor individualişti, dincolo de intenţiile autorilor lor, în implicarea pe un plan pur politic, „preamărind concepţia eroică a vieţii, pentru a înlătura încă o dată pe oameni de la problemele reale…”, „operă de filistini culturali şi de uriaşe sofisme”, în general „întreaga gamă ce caracterizează o societate în descompunere: acte gratuite, misticism, fideism, voluptatea morţii etc. ce preferau orice cufundare, orice pactizare mai departe cu clasa burgheză decât a trece făţiş, declarat, în lagărul forţelor istorice”, ignorând deci „gigantica operă de clădire a unei lumi noi, abolitoarea tuturor instituţiilor anterioare”, adică aceea din Uniunea Sovietică. „Reînvierea acestei literaturi… sub forma de elan frenetic, de exprimare a supraomului modern, nu va dura” (Romancierii descompunerii contemporane, în Azi, 1936, nr. 3, p.2187 – 88).

Corolarul acestei poziţii apare într-un articol din acelaşi an, despre Literatura pentru copii: eseistul observă, pe bună dreptate, că literatura pentru copii reflectă „nefalsificat, simplificat la extrem, mentalitatea mentorilor”. Exemplul preferat este familia, familia burgheză „reprezentată ca o solidaritate de bucurie şi satisfacţie”, căutând astfel „să mascheze contradicţiile lumii burgheze” şi devenind „un instrument în mâinile claselor posedante pentru a împiedica urmaşilor ei putinţa unei priviri clare asupra realităţii”. Evident, concluzia este că literatura pentru copii „trebuie să fie şi ea o literatură revoluţionară… în care oamenii din închisori şi oamenii de pe baricade să fie exemple” etc. (Azi, nr. 4, iul-sept.1936, p.2227 – 32).

În anul următor, Trost colaborează la Lumea românească cu articole şi notiţe la fel de angajate (despre Julien Benda după că el devine simpatizant al Frontului Popular, despre ultimul volum al lui Fundoianu, Titanic, despre un volum antirăzboinic al lui Jean Giono) şi la revista modernistă Manifest din Craiova (cu colaborări importante

până la începutul războiului: Eugen Ionescu, Gellu Naum, Marcel Iancu, Victor Brauner, C. Noica); aici apare articolul său Trădarea intelectualilor (nr. II, p.5 – 8) care apreciază că „scriitorul nu este apolitic decât în măsura în care ignoră sau refuză să cunoaşte ataşele sale de un moment istoric… scriitorul… este produsul epocii sale” şi aici semnalează el „fascizarea multor intelectuali” precum şi faptul că ignorarea problemelor sociale „va duce la fascizarea majorităţii intelectualilor români”. De altfel, el va condamna explicit drumul apucat de Germania hitleristă şi atrage atenţia că încă „există o Germanie a libertăţilor”: în exil (Germania libertăţilor, în nr. 12, 1938).

Inexplicabil nefolosit în discuţia despre fundamentele teoretice ale suprarealismului este articolul lui Trost Observaţii asupra realismului în artă, publicat în nr. 7 din 1940 al Revistei Fundaţiilor Regale, condusă încă de Camil Petrescu. După o minuţioasă refutare a ideei că realismul înseamnă „imitarea exactă a naturii”, autorul arată că „realismul este în primul rând o problemă de viziune” şi că el „apare de obicei drept opera… acelui grup pe care împrejurările economice, politice şi apoi spirituale l-au pus în posibilitate de a reda noile fenomene”. Aceasta este explicaţia faptului că „arta realistă este aceea care redă cu preferinţă pe omul social şi pe omul în producţie… arta realistă preferă pe om în societate sau pe omul reflectând legile ei” (p.87), că „realismul evoluează în strânsă legătură cu modificarea socială a societăţii şi de obicei a anunţat intervenţia unei clase” (p.88). Pe scurt, elementele fundamentale ale realismului modern ar fi „contemporaneitatea, opoziţia faţă de arta anterioară, solicitudinea pentru aspectele cele mai frecvente din societate şi violenta izbucnirii” (p.99).

Respingând „împărţirea societăţii în clase” odată cu arta şi cu legea gravitaţiei în manifestul expoziţiei din 1945, Trost împingea rigoarea sistemului dincolo de ceea ce vremurile voiau şi puteau să accepte; el avea să verifice foarte curând afirmaţia sa că „arta realistă, foarte aproape de viaţa socială, e sensibilă la toate convulsiile ei” (în articolul citat din Revista Fundaţiilor Regale) şi, după ce Caraion îi reproşează „lipsa spiritului revoluţionar” într-o notiţă pe marginea expoziţiei suprarealiste din 1947, el – împreună cu Gherasim Luca şi ceilalţi – vor trebui fie să emigreze, fie să intre, ca Gellu Naum, într-o lungă tăcere. Printr-o ironie a istoriei, artiştii care aşteptaseră triumful artei angajate şi al materalismului dialectic, în care văzuseră aliaţi de

nădejde ai suprarealismului integral, sunt printre primele victime ale confuziei lor.

Şcoala de literatură

Orice lucrare despre instituţiile „culturale” ale perioadei de după 1946 prezintă interes nu numai pentru istoricii de toate felurile, dar şi pentru istoricii literari şi anume pentru cei care încep să scrie istoria literaturii acestei perioade. Radu Bâlbâie publică astfel, la începutul acestui an, o carte (la origine o teză de doctorat) dedicată instituţiilor prin care noua putere încearcă, imediat după instalare, să formeze o nouă intelectualitate şi un nou tip de scriitor, complet aservite intereselor de partid şi urmând fidel exemplul marelui prieten de la răsărit: Istoria unui experiment eşuat. Formarea instituţionalizată a tinerilor scriitori, cu o prefaţă de D. Micu, Editura Societăţii scriitorilor militari, 2004, 437 p. Pe fundalul unei prezentări destul de ample a situaţiei politice din ţară, autorul insistă puţin asupra răsturnărilor care au loc în cele mai importante bastioane ale culturii naţionale, în anul 1948 şi următorii: Academia Română, asociaţiile scriitorilor, presă, biserică, şcoală. Ceva mai amplu pentru Academie, extrem de rezumativ şi insuficient pentru învăţământ (manuale, programe, epurările din şcoli, sistemul de învăţământ de partid şi „muncitoresc”), dar în general cu prea puţine elemente documentare, acest proces este abia deschis şi schiţa autorului din capitolele preliminare are darul de a ne face să întrevedem cât de amplă este operaţiunea de distrugere întreprinsă atunci, lăsându-ne să înţelegem şi cum s-a putut altera atât de profund întregul domeniu al culturii, al artei şi al învăţământului.

În acest sistem, un capitol este dedicat şi celebrei dar puţin cunoscutei şcoli de literatură, înfiinţată în 1950 la iniţiativa partidului comunist după modelul şcolii similare de la Moscova şi pusă sub răspunderea formală a noii Uniuni a scriitorilor: Un produs de import: Şcoala de literatură şi critică literară „Mihai Eminescu „(p. 187 – 207). Precedat şi abundent nutrit de însemnările memorialistice ale profesorului D. Micu (fost şi domnia sa elev al acestei şcoli prin 1952, înainte de studiile universitare), publicate în Literatorul de acum vreo zece ani, capitolul lui Radu Bâlbâie se bazează şi pe textele de epocă, mărturii apărute în revista Tânărul scriitor, broşuri de sinteză, documente ale congreselor de scriitori sau interviuri cu foşti cursanţi ai şcolii. Deşi abia schiţată, imaginea acestei instituţii apare destul de

limpede din documentele citate abundent: condusă de doi activişti anonimi, ea avea în componenţă trei „catedre” (de ştiinţe sociale, de ştiinţe literare şi de ştiinţe lingvistice), între materiile de studiu fiind măiestria artistică, literatura sovietică, gramatica limbii române, precum şi „ore speciale pentru cei care nu urmaseră nici măcar şcoala elementară” (p.188).

Privirea din interior, adică documentul uman insuficient folosit în reconstituirea lui Radu Bâlbâie – doar memoriile lui D. Micu – pare să se găsească mai abundent în volumul Kiseleff 10. Fabrica de scriitori (Paralela 45, 270 p.), de Marin Ioniţă, autor neconsemnat în dicţionarul lui Zaciu, Papahagi, Sasu, care a trecut prin această instituţie şi a fost eliminat chiar înainte de încheierea ei, ca mulţi alţi colegi de atunci. Deşi titlul poate să deruteze, memoriile lui Marin Ioniţă nu privesc numai episodul Şcolii de literatură, ci recapitulează peripeţiile tinereţii sale de marginal al lumii literare cu care vine în contact prin selecţia de cadre, singura abilitată să-l recomande pentru această instituţie; dar este o lume de care se ataşează şi în care se va legitima ulterior prin studiile de filologie făcute la Bucureşti şi prin publicarea unor romane având meritul, ni se spune, de a fi atras atenţia uneia dintre frumoasele sale colege de pe vremuri. Această recapitulare a tinereţei sale dominate de mirajul literaturii, nelipsite de naivitate dar nici de un anumit farmec cunoscut din autobiografismul frust al unor prozatori cu care se simte şi este înrudit (I. Vissarion, Mircea Damian ş.a.), se întâlneşte cu episoadele unei maturizări şi unei deveniri dificile, marcate de eliminarea sa din şcoală şi poate de neîmpliniri. Această poziţie dificilă şi efectele ei nu sunt asumate întotdeauna direct şi firesc, ceea ce le-ar fi făcut poate simpatice, privirea lui asupra celorlalţi devine uneori oblică şi impură, examinându-şi cele mai multe dintre colege sau dintre scriitoarele văzute din unghiul unor imaginare cunoaşteri erotice, cum fac adolescenţii, portretizând pe alţii prin prisma unor trăsături deduse, amestecând romanescul cu memorialistica (la Tomozei, marcat de faptul că nu şi-a cunoscut tatăl, la Mugur, marcat de „beteşugurile lui fizice” ş.a.). Ca memorialist al epocii şi al Şcolii de literatură însă, autorul comite destul de des eroarea de a-şi verifica amintirile cu ochiul insuficient experimentat al „istoricului”, de unde amestecuri de planuri şi cronologii încât Novicov – pentru care Marin Ioniţă mărturiseşte admiraţie – apare uneori a fi fost văzut întâi la Şcoala sa,

dar la o şedinţă a Institutului de literatură în altă parte, nu se înţelege care dintre directorii şcolii îi succede celuilalt, el crede că amintirile lui Ionel Teodoreanu (apărute în 1946) „încearcă să-l salveze" pe Sadoveanu, care „se lăfăia în osanalele puterii", de vina de a fi scris Mitrea Cocor (apărut abia în 1949, cf.p.58), printre ardelenii care încep să se instaleze în Capitală „la vremea când Mihai Beniuc avea un cuvânt greu de spus" apare şi Aug. Buzura (p.108), care vine aici după 1989, când gloria lui Beniuc trecuse de mult, între cei căzuţi în dizgraţie în perioada Ceauşescu este nominalizat şi Marcel Breslaşu (p. 108, mort în 1966, când Ceauşescu abia se instalase) etc. Tot Beniuc este întrebat de autor, prin 1952 deci, dacă nu poate face nimic pentru Blaga, iar „piticul" („un mare savant") ar fi dat un răspuns parabolic, din care autorul n-a înţeles nimic: „Nu ştiu dacă l-a ajutat într-un fel pe Blaga de la distanţă" (p.106; concluzia este hilară pentru că Beniuc este autorul unui roman calomnios la adresa lui Blaga şi al unui denunţ împotriva lui la Comitetul Central, care îi rămân străine memorialistului).

Ceea ce este într-adevăr preţios în acest volum de amintiri este comunicarea unei atmosfere veridice şi nu fără farmecul unei anumite febrilităţi, morale şi intelectuale, pentru că acei tineri erau în marea lor majoritate de bună credinţă şi făceau eforturi adevărate să înveţe şi să devină „scriitori"; Marin Ioniţă evocă o epocă şi o experienţă (cea personală) care poartă amprenta nobilă a pasiunii pentru cultură, a sincerităţii de atunci şi a unui anumit dramatism, care marchează orice ruptură cu mediul de origine. Episoade, fragmente ale acestor memorii dau cititorului senzaţia unei înzestrări evidente: tatăl care îndrăzneşte saşi întrebe fiul abia după 1989 ce făcuse de au fost arestaţi şi bătuţi de securitate, conturarea regimului de cazarmă din şcoală şi felul în care elevii îl ocolesc pentru a se duce să asiste la cursurile de la Filologie (cursul lui Călinescu: alt anacronism!) sau la plimbare cu o fată, relaţiile dificile dintre „studenţi" şi competiţia implicită care le marchează ş.a. Cu adevărat importante documentar sunt detaliile despre gazetele parodice manuscrise făcute de cursanţi, pomenite şi de Radu Bâlbâie, între care una intitulată Ştim totul dar nu spunem nimic (p.245), care e şi la originea eliminării sale. Citită cu atenţie, cartea este o piesă preţioasă la un dosar care abia începe să se contureze.

Cenzura şi literatura

Cu meticulozitatea şi în acelaşi timp cu strălucirea pe care i le cunoaştem, dl. Adrian Marino abordează într-un volumaş recent o temă care mobilizează şi interesul nostru, şi preocuparea istoricilor culturii din ultima sută de ani: cenzura1. Solicitat de o editură străină să dea pentru un dicţionar al cenzurii capitolul despre România, autorul are bunul gând de a oferi şi cititorului român acest text, cu scopul explicit de a stimula dezvoltarea unei cercetări care ar fi trebuit deja să producă, dacă nu sinteze, măcar câteva incursiuni documentare într-un material foarte bogat şi nu de azi, de ieri, ci de măcar două sute de ani. Autorul însuşi îşi propune să reia subiectul şi să-l dezvolte într-o lucrare ulterioară, unde să extindă cercetarea „şi asupra istoriei şi relaţiei ideilor de cenzură şi libertate în România" (p.12).

Controlul cenzurii asupra expresiei publice comportă mai multe domenii ale vieţii culturale. Din acest punct de vedere, istoricul fenomenului din secai XIX-lea poate să facă o oarecare distincţie între cenzura „vamală", exercitată asupra publicaţiilor care intrau în ţară, despre care aduc ştiri diferite acte ale postelniciei sau ale secretariatului statului din Moldova şi din Ţara Românească (cărţi a căror listă se anexează şi vedem astfel că e vorba mai degrabă de o cenzură preventivă) şi cenzura publicaţiilor originale sau a teatrelor, care are alt regim şi alte efecte.

În primul caz, al controlului cărţii importate, care se vinde în librării sau se citeşte în cabinete de lectură, sunt urmărite nu numai cărţile de la vamă, pentru care Casa vămilor cere de regulă un delegat de la Comisie, care să le vadă şi să le avizeze, ci şi cărţile aflate în circulaţie; cenzorul Camil Barozzi cere astfel în 1838 să se facă periodic controlul amănunţit al librăriilor pentru a verifica listele aprobate şi a le compara cu cărţile existente la vânzare, nelăsând să se strecoare vreuna dintre cele neîngăduite (dos.4199, cf. Secretariatul de Stat al Moldovei. Inventar arhivistic, Bucureşti, 1966, p.99). Acest conflict dintre autor (sau grupul pe care-l reprezintă) şi autoritatea restrictivă se continuă până târziu, în sec. al XX-lea, şi este ilustrat prin forme mereu mai ingenioase de a trece peste graniţă publicaţii interzise, tipărite în afara ţării: de la tiparul pe foiţă subţire, ca la România viitoare, ca să poată fi disimulate mai uşor pachetele cu reviste, până la paginile de titlu false cu care era prevăzută revista Viaţa românească înainte de primul război mondial – a cărei intrare în Transilvania era interzisă – pentru a înşela cenzura austro-ungară:

Primăvara, Pagini alese şi altele.

În al doilea caz, al lucrărilor publicate în ţară, e vorba de un război de uzură, în care autorii (autorii şi actorii în cazul teatrelor) urmăresc să înşele vigilenţa şi inteligenţa cenzorului, spunând lucrurile cenzurabile într-un fel care să nu poată fi cenzurat. După descoperire urmau, desigur, sancţiunile: amendă, interzicere, sughiun, închisoare; dar publicarea se făcuse! Acest tip de cenzură şi războiul care decurge de aici este precursorul direct al scrisului „cu cheie" din epoca abia încheiată şi din toate vremurile când nu se putea spune pe faţă ceea ce toată lumea ştia. El are, cum vedem, o lungă tradiţie şi nu e de mirare că ne dezobişnuim cu destulă dificultate de el, dar pe de altă parte, istoric văzând lucrurile, trebuie să constatăm că el este aproape o parte constitutivă a scrisului vechi şi modern, de la Istoria hieroglifică şi de la cronicarii munteni până pe la sfârşitul secai XIX-lea: de aici dezvoltarea extraordinară a scrisului aluziv, a parodiei, pastişei, jocurilor de cuvinte care abundă şi mai târziu, în epoci în care cenzura propriu-zisă nu mai exista sau funcţiona în parametrii unei anumite permisivităţi, de pildă pamfletul politic antimonarhic în prima parte a domniei lui Carol I („Vodă Car… Vodă Car… Caragea!", sau „Ca rol fu mare, mititelul…") şi atâtea altele.

Lucrurile sunt cu atât mai interesante cu cât se leagă adesea de activitatea şi de scrisul unora dintre cele mai mari personalităţi ale momentului, ceea ce explică şi varietatea, şi unele forme neobişnuite pe care le capătă războiul scriitorului cu cenzura. Heliade Rădulescu de pildă, personalitate maleabilă şi grijulie în raportul său cu autorităţile (care-i scria lui Bariţ în 1838 că „cenzura noastră nu… este aşa apăsătoare", justificând într-un fel existenţa instituţiei) va avea foarte curând un conflict violent tocmai cu cenzorul oficial N. Piccolo într-un episod din 1838 – 39, când acesta permite apariţia unui atac împotriva poetului, dar interzice publicarea răspunsului său. Rezultatul a fost un pamflet de o duritate fără precedent unde este discutată deschis însăşi existenţa cenzurii. După Heliade, „sub un guvern părintesc", deci luminat, „cenzura nu îngrijeşte decât a nu se obşti idei necuviincioase la starea celor ne-vârstnici, fără a atinge însă şi luminile şi a opri cele pentru folosinţa obşească". Rolul adevărat al cenzurii ar fi, potrivit autorului, acela de părinte, de „a opri părerile, ideile, declamaţiile cele copilăreşti şi necoapte, care pot să aducă stricăciune şi celor ce le împrăştie, şi celor ce le aud"; adesea, acest rol

a fost parodiat de forţele întunericului, care au „scos o altfel de cenzură, care stinge luminile, îneacă adevărul şi creşte pe oameni în dobitocie". Atacul scriitorului, a cărui violenţă ajunge până la ameninţarea de a pălmui pe cenzor, pleacă de la premisa că slujbaşul abuziv a contrariat însăşi atitudinea liberală şi binevoitoare a prinţului: „Băgat-ai de seamă că stăpânirea noastră singură este care să luptă cu întunericul...?" etc. Finalul articolului nu lasă însă îndoială asupra ideilor lui Heliade: „Bărbatul cel adevărat slobod, creştinul după Evanghelie, n-are trebuinţă de cenzor. Cuvântul său îl povăţuieşte ce trebuie să vorbească şi să scrie ca să nu se ruşineze..." (în suplimentul la nr. 165 al Curierului românesc din 4 nov. 1839). Asemenea întâmplări duc probabil la întărirea cenzurii în Ţara Românească, unde nu mai este suficient un cenzor şi în 1840, prin ofisul din 15 mart., se înfiinţează o „secsie cu trebuincioşii amploiaţi întru cercetarea cărţilor ce să tipăresc", motivată prin creşterea numărului de publicaţii şi tipografii: „manuscriptele să îmbulzesc fireşte şi trebuie toate cercetate" (cf. Regulamentul organic... ed. a II-a, 1847, p.591).

Nu se poate discuta despre cenzura epocii fără referire la alte episoade cunoscute, precum cel al reprezentării comediei Iaşii în carnaval a lui Alecsandri, în 1845, când domnitorul, indignat de aluziile cuprinse în cupletele „irozilor", a părăsit teatrul şi, ca urmare, se vorbeşte de surghiun, „se propuse închiderea Teatrului Naţional, se dete ordine aspre cenzurii" (Alecsandri, în prefaţa volumului de Teatru din 1875), însă fără urmări concrete. Această îngăduinţă în „publicarea" unor texte mai mult sau mai puţin incendiare, cum sunt cupletele irozilor din piesa lui Alecsandri (elemente de „teatru în teatru", artificiu destinat iarăşi să pulverizeze răspunderea), nu sunt fără legătură şi cu vechea tradiţie a armistiţiului introdus de sărbătorile sfârşitului de an, de epoca tuturor răsturnărilor care este carnavalul – momentul reprezentat în piesă – când se suprimă orice interdicţii şi se pot înfrânge (cu vorba sau cu fapta) orice tabuuri. Nu întotdeauna se rămânea însă la ameninţări şi în anul următor, 1846, îl vedem pe Alecu Russo, ca autor, şi pe actorii Teodoru, Teodorini şi Luchian trimişi sub pază la mănăstire potrivit ofisului domnesc care reproşa nerespectarea interdicţiilor formulate de cenzură la reprezentarea piesei Provincialul (sau jignicerul) Vadră: „s-au abătut de la datoriile prescrise... rostind pe stena teatrului frazuri oprite de

către cenzură, pricinuitoare de scandaluri şi tulburarea liniştii obşteşti... Noi nu am putut trece cu vederea o asemene obraznică urmare" (în T.T. Burada, Istoria teatrului în Moldova, ed. I.C. Chiţimia, 1975, p.269).

Cutremurul pe care l-a produs revoluţia de la 1848 a dus şi la elaborarea unui cod al cenzurii mult mai amănunţit.

publicat în nr. 41 din 30 apr. 1849 şi în suplimentul din 2 mai al Buletinului oficial al Prinţipatului Ţării Româneşti; inspirat de „nota excelenţii sale gheneralului Duhamel", caimacamul Const. Cantacuzino promulgă la 12 aprilie 1849 aceste „dispoziţii generale asupra cenzurii" detaliate în nu mai puţin de cincizeci de articole. Primul statuează că librarii nu-şi pot exercita comerţul dacă nu se îndatorează „de a nu pune în circulaţie... publicaţii care ar cuprinde învăţături împotrivitoare la religia domnitoare, la principele conservatoare care sunt temelia liniştii sociale, la condiţiile politicii existente a ţării, la sistema sa guvernamentală şi la pravilele sale", articolele 7 şi 8 arată cum trebuie cercetat conţinutul „uvrajelor în limbi streine" şi româneşti trecute prin vamă, art.27 reglementează condiţiile pentru aprobarea înfiinţării unor noi tipografii („fiindcă tiparul are o influenţă netăgăduită asupra societăţii, care influenţă poate fi atât folositoare, cât şi vătămătoare"), art.32 arată şi el că „niciun manuscris, traducţie, jurnaluri, foi periodice, în sfârşit nicio publicaţie... nu se vor putea pune sub tipar mai nainte de a se vedea la Secretariat şi de a slobozi editorului sau redactorului voie anume" şi aşa mai departe până la art. 50, care priveşte teatrul: „Teatrul, care şi el nu mai puţin este folositor societăţii, va fi asemenea subt cea mai de aproape priveghere; prin urmare, directorul lui nu va putea la nicio întâmplare reprezenta piese pentru care nu se va fi dat mai dinainte voia cenzurii..." înăsprirea cenzurii va duce la reapariţia unor forme vetuste de difuzare, răspândirea de foi manuscrise de pildă, dar şi la o activitate literară şi editorială mult mai bogată în exterior, publicaţiile fiind aduse în ţară prin contrabandă (de asta e importantă studierea amănunţită a activităţilor exilului, în secolul trecut ca şi după ultimul război mondial).

Există, cum vedem, în forme diferite în funcţie de timp şi împrejurări, o dialectică a raporturilor dintre cenzură şi cenzuraţi, un fel de complicitate sau o convenţie care acţionează dincolo de prescripţiile legii, un joc subtil în care sunt permise uneori abateri iar

altă dată nu, uneori se respectă numai forma şi cenzura poate fi ocolită prin procedee paradoxale (în teatru mai ales, unde mimica, un detaliu vestimentar sau gesturile înlocuiesc foarte bine textul cenzurat), situaţie ambiguă şi creatoare de false conflicte pe care o vedem reprodusă şi conştientizată dramatic până târziu, în romanul Adio, Europa! al lui I.D. Sârbu, de pildă. Toate acestea – adică de fapt o bună parte din istoria literaturii noastre – pot fi cu greu înţelese fără un studiu mai amănunţit al instituţiei respective în perioada de formare a structurilor şi canoanelor intelectuale moderne, cu alte cuvinte în secai XIX-lea.

Marx contra Iisus

Liric interiorizat, de nuanţă expresionistă din descendenţa lui Blaga, oglindindu-se în apele calme dar nu fără tensiuni ale unei naturi ceremonioase, Vasile Igna este unul dintre poeţii adevăraţi, nu rari în Cluj şi în generaţia sa (n.4 martie 1944), care-şi potenţează vibraţia lirică cu o tot atât de firească şi de personală vibraţie intelectuală. Materie comună în poezia sa, care se revendică explicit de la spaţiul securizant şi încărcat de metafore al bibliotecii (ca în Provincia cărturarului, din 1975), vibraţia lirică şi meditaţia morală se regăsesc şi în privirea simpatetică şi întrebătoare pe care poetul, ajuns în acel paradis al lumii şi al bibliotecilor care e Parisul, o aruncă asupra semenilor şi a lui însuşi (Naufragiu în bibliotecă. Carnet parizian, 2001). Amândouă registrele, din unghiuri diferite, încearcă să propună răspunsuri măcar parţiale la întrebările care vizitează pe orice scriitor: „Scriem pentru a ne controla emoţiile? Pentru a pune în lumină ceea ce ştim? Sau pentru a ne verifica pe noi înşine în faţa celui mai sever dintre examene, cel al propriei conştiinţe?"

Dintr-o asemenea întrebare izvorăşte, desigur, şi ideea de a căuta explicaţii pentru catastrofele întâmplate în trecutul nostru recent, şi cercetarea pe care poetul a început-o mai demult pentru a scoate la lumină – din tainiţele din ce în ce mai părăsite ale bibliotecii – texte, nu prea vechi, care pot contribui la înţelegerea fracturii istorice, a fundăturii în care am ajuns acum o jumătate de secol şi, în ultimă instanţă, la propria noastră înţelegere. După o remarcabilă antologie a publicisticii care încerca să se opună degradării morale în ţara aflată în anticamera dezastrului, intitulată Subteranele memoriei. Pagini din rezistenţa culturii, 1944 – 1954, Ed. Universal Dalsi, 2001, 408 p., pe care I. Stanomir a numit-o la timpul respectiv „o apariţie eveniment"

(deşi surprinzător de puţin comentată atunci), cu texte acute ale unor N. Carandino, M. Fărcăşanu, B. Brănişteanu, Gr. T. Popa ş.a., Vasile Igna revine la sfârşitul anului trecut cu o altă antologie de texte; după cincizeci de ani de propagandă ateista şi de combatere a religiei din perspectivă marxistă (religia e opiul popoarelor etc), fără posibilitatea unui răspuns cât de cât liber, V. Igna oferă cititorului o selecţie din opera scriitorilor creştini despre dramatica înfruntare care marchează viaţa politică şi ideologia ultimului secol şi jumătate din istoria Europei, care a marcat viaţa noastră în sensul cel mai concret.

Într-un moment al istoriei când aşa-numitul proces planetar de globalizare readuce în prim plan rolul ecumenic („care are un caracter universal") al bisericii, al religiei în general, poetul are sentimentul că trebuie să revenim la texte pentru a înţelege mai bine această încleştare decisivă între concepţiile despre mântuirea omului în viziunea creştinismului şi, respectiv, a partidului marxist, încleştare care este totodată una între instituţiile care reprezintă şi pun în lucrare doctrinele respective. Pentru aceasta, Vasile Igna alege, dintr-o bibliografie destul de întinsă dar nu uşor de compulsat, un număr de doar doisprezece autori de structuri, formaţie şi orientări foarte diverse, între care găsim prelaţi ai bisericii catolice precum papii Leon XIII, Pius XI şi Ioan Paul II, sau cardinalul Henri de Lubac, filosofi, eseişti şi gânditori atât de diferiţi ca ortodocşii N. Berdiaev şi Serghei Bulgakov, catolicul Henri Daniel Rops, protestantul Denis de Rougemont, scriitori ca François Mauriac sau Czesław Miłosz, sau cercetători ai fenomenului religios care nu sunt şi filosofi ai religiei, ca Mircea Eliade.

Se pot desprind din aceste texte, cu finalităţi diverse şi cu abordări conceptuale diferite, mai multe posibile direcţii, mai multe opţiuni pe care discuţia, respectiv interesul cititorului, le poate rafina şi dezvolta: contradicţiile originare ale marxismului din care decurg inevitabilele sale degradări, de pildă evidenţierea aspectelor pur idealiste ale unei filosofii care se credea şi se autointitula materialistă: Persoana umană şi marxismul al lui Berdiaev, care arată că ceea ce proclamă Marx „este mai degrabă inerent filosofiei existenţiale decât materialismului"; caracterul ritual şi dogmatic al marxismului din care derivă şi aspectul său nu doar exterior, de „biserică", de credinţă instituţionalizată, care firesc nu tolerează o a doua subordonare simultană, faţă de adevărata biserică, devenită în chip natural

principalul său adversar în spaţiul mult mai larg al activităţii sociale în general, şi nu doar al ideologiei, în eseul lui Miłosz („partidul ştie însă că el însuşi este o biserică…"); preluarea de către marxişti a ideii de transformare a omului, caracteristică creştinismului, şi împingerea ei spre absurd prin anihilarea totală a personalităţii individului, prin subordonarea lui unui concept colectivist abstract etc. Cum remarcă Vasile Igna într-o foarte echilibrată prefaţă, „întreaga confruntare dintre marxism şi religie, dar mai ales cea dintre creştinism şi comunism, ca sisteme de gândire şi moduri de organizare a vieţii umane, are ca premisă această diferenţă fundamentală, ireconciliabilă, de apreciere a fiinţei umane" şi invocarea lui Berdiaev este perfect lămuritoare aici, pentru că trimite din nou la contradicţia originară: „Antipersonalismul comunismului nu ţine de sistemul său economic, ci de ideologia sa, de faptul că el neagă spiritul".

Antologia lui Vasile Igna ridică şi problema (pe care prefaţa sa n-o ignoră, ci o formulează doar, fără să propună concluzii) atitudinii doctrinare sau în orice caz publice pe care biserica ortodoxă română a avut-o (sau n-a avut-o) în faţa agresiunii ideologice, morale şi direct anihilatoare a puterii comuniste; sigur că puţine texte s-ar fi putut găsi care să poată fi puse pe acelaşi plan cu enciclicele puternicului papă Ioan Paul al II-lea, sau cu diverse eseuri ale ale gânditorilor ruşi emigraţi Bulgakov şi Berdiaev, dar ele nu lipsesc cu desăvârşire, chiar dacă cele mai multe nu suportă comparaţia cu cele din volumul de faţă; nu mă gândesc mai departe decât la conferinţa doctorului Gr. T. Popa despre Morala creştină şi timpurile actuale, ţinută la Ateneu în aprilie 1947, şi pe care nu o ştiu decât din chiar precedenta antologie a lui Vasile Igna. Am sentimentul că asemenea texte mai există şi ele ar putea să ofere material pentru un al doilea volum din documentele acestei teribile încleştări, documente ale unui război moral, intelectual, ideologic, înainte de a fi unul adevărat, cu consecinţe dintre cele mai dramatice; volumul ar fi cu atât mai interesant cu cât rădăcinile acestei lungi înfruntări pot fi găsite încă în secai XIX-lea, începând chiar cu un fantast ca Heliade Rădulescu, a cărui filosofie trinitară pleacă de la ideea unui creştinism opus doctrinelor materialiste şi liberator al individului („A crede că Crist, reprezentantul umanităţii, este fiul lui Dumnezeu şi însuşi Dumnezeu, este una cu a garanţi mântuirea umanităţii, inviolabilitatea persoanei, apoteoza omului").

Spaţiul extrem de important pentru înţelegerea evoluţiilor

politice şi ideologice din istoria ultimelor două veacuri ale societăţii româneşti, acela al confruntărilor dintre doctrinele religioase, cu diferitele lor nuanţe, şi concepţiile politice mesianice de tip socialist, colectivist etc, a fost destul de rar atins în discuţiile din ultimii ani şi s-a reflectat şi mai rar în mediul public, deşi niciodată nu s-ar fi putut duce cu mai multă independenţă, cu mai multă informaţie şi – probabil – cu un efect mai important. Antologia lui Vasile Igna, din familia celor publicate acum câţiva ani de un alt poet al purităţii, de Iordan Chimet, trage un semnal şi ne indică singura cale posibilă pentru a relua discuţia identitară din punctul ei esenţial, de origine. Ea duce, şi de data aceasta, spre bibliotecă.

Costache

Au trecut trei ani de când Costache Olăreanu a plecat dintre noi. A plecat la Vaslui, la Huşi, la o manifestare literară şi nu s-a mai întors: de aceea nici nu pot să accept că a plecat pentru totdeauna, şi nici nu cred că e pentru totdeauna, pentru că prietenia noastră a mai fost marcată de asemenea lungi perioade de întrerupere.

Am fost coleg cu Costache Olăreanu acum patruzeci de ani. La Biblioteca Centrală de Stat, unde l-am găsit la începutul anilor şaizeci, când am venit şi eu după un stagiu de profesor la ţară, se adunaseră pe atunci, printr-un hazard nu uşor de explicat, un număr apreciabil de foşti şi mai ales viitori scriitori: alături de romancierul Mihail Şerban, moştenit din perioada interbelică, şi de bibliologul Mircea Tomescu, puteau fi întâlniţi autori încă nedeclaraţi sau abia la timide începuturi; între ei Alice Botez, pe care n-am văzut-o niciodată zâmbind, seraficele poete Nora Iuga Almosnino şi Anaïs Nersesian, excelentul traducător Dinu Vonghizas şi, în fine, tinerii de la cabinetul de metodică al bibliotecii, care plecau pe teren, pe la biblioteci, în „inspecţii metodice" producătoare de amintiri savuroase şi nenumărate glume, dintre care îmi amintesc de Oct. Păscăluţă şi de Willy Auerbach. Între ei, Costache Olăreanu era cel mai dezinvolt, mai strălucitor şi mai plin de viaţă.

Ne-am regăsit la mijlocul anilor nouăzeci, la Fundaţia Culturală Română, unde Costache a fost adus de Augustin Buzura, întâi redactor şef şi apoi director; ne-am văzut cinci sau şase ani zi de zi, am plecat în diferite locuri împreună, am lucrat împreună şi am beneficiat din plin „eu şi ceilalţi colegi, de prezenţa lui generoasă. Cuvintele nu au suficientă consistenţă ca să evoce prezenţa lui nu numai stenică, plăcută şi odihnitoare, ci şi de o nobleţă neostentativă şi firească;

poseda în chip natural darul de a crea în jurul lui o atmosferă prietenoasă, destinsă, şi avea acea facultate deosebită de a-i face pe ceilalţi să-l urmeze, să fie ca el. Era de altfel ca oricare dintre noi, doar că mai bun, era deschis şi prietenos fără trivialitate, era politicos fără ostentaţie şi avea tact şi haz tocmai cât trebuie ca să pună pe interlocutor la largul lui, fără a-l intimida.

Toţi scriitorii pe care i-am cunoscut îmi vorbesc cu vocea lor distinctă din paginile pe care le citesc acum, când ei nu mai sunt, dar parcă niciunul nu este mai prezent atunci când îi deschid cartea decât Costache, care – moldovean înainte de a trece pe la Târgovişte – este un povestitor înainte de a fi un scriitor şi la care, fără să fie aceeaşi, fraza scrisă trezeşte în suflet ecoul lungilor taifasuri şi amintirea plăcerii lui de a fi între prieteni. Avea un umor de bună calitate, subtil şi neostentativ, pe care îl întorcea în primul rând asupra lui însuşi, şi ştia că nu excesul sporeşte farmecul, ci echilibrul; era întruchiparea măsurii fără să pară, era capabil de mici sau uriaşe aventuri ale imaginaţiei în care îi plăcea să te ia cu sine, martor al întâmplării sau măcar al povestirii ei. De aici vine la el în chip evident plăcerea împărtăşită a povestirii, a jurnalului său, pe care-l cred foarte legat de realitate, deşi este evident un laborator al literaturii lui (unde se regăseşte, de pildă, începutul din Lupul şi chitanţa, alături de multe alte proiecte şi începuturi).

Undeva, în Ucenic la clasici, cu capacitatea lui uriaşă de ironie şi în acelaşi timp de autopersiflare, îşi aminteşte cum un tip – uns cu toate alifiile – i se adresează: „Dumneata, cu o naivitate cuceritoare, de fată mare...” Aşa îl şi văd, privind lumea cu o imensă naivitate, adică cu o bună credinţă genuină, cu o mereu repetată disponibilitate faţă de orice întâmplare, faţă de orice creatură, faţă de orice eşec; nimic nu-i toceşte aşteptarea, răbdarea, încrederea, cum se întâmplă cu proştii, pentru că are în el un fond inepuizabil de generozitate şi de credinţă care-i interzic dezabuzarea, cinismul şi oboseala. Literatura lui Costache

Olăreanu şi Costache însuşi se nutresc dintr-o credinţă aproape religioasă în zidirea Creatorului, care e capabilă oricând să-l bucure nu printr-un gest pieziş, pe care-l aşteaptă oricum, ci printr-o clipă de har. Pe aceea e el pregătit oricând s-o surprindă, s-o vadă şi s-o facă vizibilă şi pentru noi – în oameni şi în lucruri, pe care le priveşte cu ochii măriţi de bunăvoinţă, de dragoste şi de un umor confratern. Umorul,

ironia, mica parodie pe care o joacă în faţa noastră e semnul suspendării temporare a unei aşteptări care, odată împlinită, cu o iubire înduioşată se revarsă peste cititor ca o horbotă de feţe scânteietoare ale bucuriei de a vedea; se şi imaginează pictor, în Avionul de hârtie, insistând asupra miilor de detalii încă depărtate de subiectul adevărat al tabloului, de care se apropie şi a cărui prezentare o pregăteşte prin acorduri succesive, anunţându-i şi dezvoltându-i tema centrală, din ce în ce mai prezentă, din ce în ce mai puternică. Văzul este la el un lucru esenţial şi când jurnalul lui are un moment de întrerupere, criza se manifestă printr-o dereglare a facultăţii respective: „În cele câteva luni de nejurnal, ceva nu a mers, parcă aş fi fost părăsit de toţi, n-am mai ştiut ce şi cum să văd".

Ca toţi „târgoviştenii", e şi un îndrăgostit de muzică şi întâlnirea celor două spaţii de iubire, muzica şi spectacolul lumii în efervescenţă (ca şi dintre cele două atitudini concurente şi nedespărţite, de admiraţie şi de surprindere a laturii comice), se traduce prin mici bijuterii, precum viziunea acelei concertiste făcând parte „din rândul pianistelor care arată în faţa instrumentului ca nişte spălătorese. Ia, de pildă, rufele lui Ceaikovski şi le spală în albie, pe rând, le bate cu un mai, le înfundă în apă apăsându-le cu toate cele zece degete. îi vezi spatele încordându-se şi poţi ghici cu aproximaţie gesturile pe care le face în faţă. Sunt când gesturi mărunte de joacă şi clipoceală, când gesturi ale întoarcerii unei pânze ude de pe o parte pe alta. La atacurile violente ale orchestrei, aşteaptă ca valul să vină până în dreptul ei şi bagă în şuvoiul de apă suluri interminabile de cearşafuri. La ţesăturile mai fine (un Mozart, de pildă), devine dintr-odată precaută, aproape speriată. Ce s-ar întâmpla dacă ar sparge cu un deget nerăbdător ochiurile unei dantele? Doamne-Dumnezeule! (tot în Ucenic la clasici). Dar o antologie a textelor ilustrative din cărţile lui Costache Olăreanu ar trebui să le preia pe toate, aproape în întregime; la trei ani după ce el a plecat, au rămas textele lui să suplinească o absenţă desigur temporară.

A scrie şi a publica un jurnal

Am scris pentru dicţionarul lui Zaciu, Papahagi şi Sasu, acum vreo douăzeci de ani probabil, că Ioana Em. Petrescu mi se pare a fi „una dintre cele mai strălucite personalităţi ale generaţiei sale", generaţie pe care o cunosc bine pentru că este şi a mea. La atâta vreme după ce am scris aceste cuvinte, către care converg de altfel opiniile

multor critici şi mai ales ale foştilor ei colegi şi elevi, nu găsesc nimic de modificat în ele; foarte recenta apariţie a „jurnalului" său (Ioana Em. Petrescu, Jurnal, ed. îngrijită de Rozalia Borcilă şi Elena Neagoe, cuvânt înainte de Elena Neagoe, postfaţă de Carmen Muşat, Ed. Paralela 45, Piteşti, 351 p.) mă face să adaug însă o nuanţă din sfera omenescului, pe care n-aveam cum s-o ştiu şi nici cum să o spun acolo, de altfel: Ioana Petrescu a fost probabil şi unul dintre cele mai torturate suflete ale acestei generaţii foarte zbuciumate.

Torturată este Ioana Petrescu în primul rând, în sensul cel mai propriu, din pricina unei boli nemiloase, declanşată foarte devreme, care o va chinui din adolescenţă şi o va ucide înainte de a împlini cincizeci de ani, destin pe care pacienta şi-l asumă cu curaj şi cu un trist umor („La mine, pare-se, e vorba de un defect în proiectul iniţial, ceva cam ca-n economia noastră socialistă: lungă cum sunt, pe dinlăuntru toate-s cu economie... Venele... subcalibrate... Am sentimentul că toate astea se vor răzbuna curând, mai radical decât în lungul chin de până acum" notează ea în 1981); numai cincizeci de ani îi fuseseră daţi şi tatălui său, eminentul istoric literar Dimitrie Popovici, profesor la Universitatea din Cluj, a cărui moştenire fiica sa pare s-o fi preluat în toate planurile. „Torturată" este apoi în sens figurat, în plan psihic, de aspiraţia foarte timpurie către realizarea unei opere care să fie demnă de aceea a tatălui său, de a-l continua, şi nu mai puţin din pricina unei nevoi imperioase de a fi iubită, de a-şi găsi un sprijin puternic nu numai în sine, ci şi în cei din jur (inclusiv în familie), reprimându-şi incertitudinile mai puternice şi mai nejustificate decât la oricare dintre colegii săi, probabil în directă legătură cu boala şi cu sensibilitatea sa deosebită. Trebuie spus că dintre toţi, cel la care se gândeşte în momentele dificile şi singurul care n-a dezamăgit-o este tatăl ei, a cărui umbră tutelară pare să vegheze de dincolo de Styx evoluţia şi avatarurile omeneşti ale fiicei sale. Partea cea mai substanţială a jurnalului, mai amplă şi în acelaşi timp mai confesivă, mai naiv confesivă, este aceea din prima sa tinereţe, din ultimul an de liceu şi din anii de facultate, în care notele se succed la intervale mici, abundente, permiţându-şi efuziuni şi divagaţii lirice, pe care vârstele ulterioare – anii dar şi succesivele acumulări ale experienţei – le răresc, le relativizează şi chiar le mută în alt registru, ceea ce autoarea simte („De fapt, am renunţat la jurnal de când am început să scriu cărţi" nota ea în 1980, într-un caiet care va conţine

mai mult însemnări reflexive, foarte spatiate în timp, o formă mult diferită de aceea a primilor ani de notaţii abundente, caracteristice vârstei).

Ceea ce interesează mai mult în aceste pagini de o sinceritate deplină, dincolo de orice poză sau calcul, este felul foarte matur în care tânăra de nouăsprezece – douăzeci de ani îşi trăieşte experienţele literare, lecturile şi căutările proprii în spaţiul cultural care este cel comun tinerilor de vârsta şi cu preocupările sale, experienţe pe care le traversează însă şi le asumă cu o intensitate neobişnuită. Cultura face parte integrantă din existenţa tinerei, ale cărei experienţe de viaţă nu pot fi despărţite în niciun fel, şi fără nicio ostentaţie, de experienţele culturale, de literatură mai ales. Studentă în anul întâi, ea îşi examinează şi îşi defi: neşte identitatea în funcţie şi prin opoziţie faţă de un text edificator din Baudelaire, la care va reveni de mai multe ori în decursul vremii: „Pour n ştire pas les esclaves martyrises du temps, enivres-vous! Enivres-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, a votre guise!” După ce mărturiseşte a fi rămas „încremenită” în faţa acestui pasaj, deja încercată de boală şi ştiind deci despre ce e vorba, ea răspunde tentaţiei: „Nu, nu beţiei! Dimpotrivă. O existenţă lucidă, fantastic de lucidă. O acceptare a tot ceea ce înseamnă viaţă” (subl. ns.). În acest timp citeşte („captivată”) Tarzan şi Anatole France, Heine şi Iannis Ritsos, Arghezi şi Lucian (Dialogurile morţilor, carte care „m-a pasionat pur şi simplu”) şi dezvoltă ample interpretări cu privire la proza Hortensiei Papadat-Bengescu sau, din Shakespeare, la Romeo şi Julieta „piesa e prin excelenţă lirică... Romeo trebuie înţeles ca un erou de sonet şi nu ca unul de tragedie. Drama, fundamental lirică, trăieşte dinamic în prim plan nu prin acţiuni, ci prin variaţii de intensitate care dau lirismului potente dramatice” etc.

Dar nu numai lecturile şi ecourile lor mă surprind în aceste foarte timpurii note intime, deşi acuitatea şi maturitatea lor – la nouăsprezece ani – este remarcabilă, ci şi programul de cercetare al cărui ţesut interior, perfect conturat, se nutreşte din marea şi perfect justificată admiraţie pentru tatăl său. Acum apare explicit, de pildă, programul privitor la studiul despre Budai-Deleanu, din care va rezulta teza ei şi cartea respectivă, apărută abia peste paisprezece ani! Confesiunea este prilejuită, se pare, de lectura articolului lui Paul Cornea din Viaţa românească („Articolul lui Paul Cornea e uluitor. Atâtea idei surprinzătoare, unele foarte bune, altele discutabile...”) şi

ea comunică nu numai această întâlnire, ci o adevărată asumare a „moştenirii” paterne: „Întâlnire cu tata. Întâlnire în gând şi-n intenţii, într-o splendidă analiză a doctrinei literare a lui Budai-Deleanu, materializare la un nivel maxim a intenţiilor”. Şi mai departe, programul propriei cercetări se conturează treptat, din raportările şi adnotările studiului lui Paul Cornea („Clasicismul la Budai-Deleanu, stratagemă. Nu! Clasicismul e pentru el baza de formare a unei literaturi... primul tipar pentru o literatură incipientă... etc”).

Răstignită între obligaţiile unei vieţi consumate în rutina ei universitară, susţinută cu decenţă, şi marile suferinţe, în general ascunse lumii, cu reacţiile foarte vii la evoluţiile celor dragi din jurul său, Ioana Petrescu găseşte timp să citească şi să facă note (lungile şi substanţialele note despre Kirkegaard din Addendă de pildă), să-şi scrie cărţile şi să mediteze asupra lor. Dar mai ales găseşte putere să treacă peste suferinţele ei fizice, considerabile („temperatură înaltă, ameţeli, rău, îngrozitor de rău”, sau: „şase luni de clinică, jupuiri de două ori pe zi, operaţii pe viu – stil, ziceau, inchiziţie... rezultat nul”), şi peste cele morale, pe care le putem doar închipui, pentru că se ştia de mult timp condamnată, şi să-şi scrie cărţile, toate marcate de amprenta personalităţii sale inconfundabile; aşa a fost scrisă cea despre Eminescu, „cartea mea despre Eminescu, pe care am gândit-o aproape visceral”: „L-am gândit şi l-am început în cele şase luni de chirurgie, când îmi muşcam pumnii ca să nu ţip la cele două jupuiri pe zi; l-am scris acasă, încercând să uit că rana se redeschide, că cele şase luni de clinică au fost o încercare eşuată încercând să uit o disperare prea adâncă pentru a fi uitată. În cartea asta – pe care am vrut-o sobră, decentă şi intelectuală – fiecare concept... e un urlet depășit” (p.255).

Cum spuneam, volumul prezintă cititorului unul dintre foarte puţinele jurnale apărute în ultimii cincisprezece ani care nu pare să fi fost scris pentru a fi citit de altcineva (inclusiv de membrii familiei sale) şi acest lucru îi sporeşte în chip deosebit valoarea de document, de document psihologic pentru toţi mucenicii suferinţei şi ai cărţii, dar şi de document personal; sigur că cititorul este în drept să se întrebe – împreună cu Carmen Muşat, care se simte „musafir nepoftit într-o intimitate pe care Ioana Em. Petrescu o înconjurase cu ziduri de discreţie” – dacă nu este vorba de un mic abuz în deschiderea publică a acestui zbuciumat dosar de existenţă, de o franchetă brutală şi analitică foarte rar întâlnită în asemenea texte. Pe de altă parte, cred

sincer că posteritatea este îndreptăţită să cunoască orice document pe care un scriitor l-a lăsat în urma lui, fără să-l fi distrus, deşi ar fi putut s-o facă.

Marian Papahagi şi critica de sistem în pofida unei diversităţi de preocupări şi de registre, care surprinde şi farmecă de la prima vedere dar ar putea să sugereze şi risipă sau diletantism, critica lui Marian Papahagi vădeşte foarte devreme năzuinţa către sistem: tot ce făcea Marian era sistematic până la pedanterie, poate şi ca o consecinţă a nevoii de a introduce ordine într-o publicistică febrilă şi precipitată, ca şi cum autorul ar fi presimţit nedreapta persecuţie a Parcelor. E o adevărată năzuinţă către un demers structural, beneficiind de toate câştigurile teoretice precedente şi organizat elastic în jurul unui corp doctrinar, care nu scapă spiritului observator al regretatului Mircea Zaciu; acesta remarcă încă din recenzia volumului Eros şi utopie, din 1980 (în vol. Cu cărţile pe masă, p.200), dorinţa autorului de a evada din „şcoala în aer liber a impresionismului critic” sau strădania de a pune „la temelia demersului său asimilarea şi sinteza”. Acest sistem pare să se schiţeze încă de la începutul anilor optzeci, când Marian abia trecuse de treizeci de ani, în ceea ce el numea „fenomenologia rescrierii” sau „critica rescrierii”: pe urmele teoriilor lui Gianfranco Contini şi Cesare Segre, el căuta în studiul succesiv al variantelor, şi deci al operei ca structură de fragmente, cheia modelului ideal al literaturii, respectiv al fiecărui text, nu aşa cum îl visează autorul său, ci aşa cum se scrie el singur, impunându-i parcă autorului aceste necontenite reluări şi reveniri până când el se apropie suficient de propria lui latenţă.

Seriozitatea lui Marian Papahagi şi tipul filologic al demersului său iniţial îl conduc din primul moment la o premisă de bună credinţă, la acceptarea enunţului şi justificării autorului respectiv drept punct de plecare al examenului critic, menit să confrunte înainte de orice textul ca atare cu imaginea pe care şi-o constituie despre acesta autorul său. Celebrele revizuiri lovinesciene de pildă, a căror primă formă datează de la „rescrierea” primelor patru volume de Critice, în 1920, pare autorului (în Memorii) parţial eşuată pentru că „trezeşte sentimentul special al dizar-moniei dintre formă şi fond” întrucât – citează Marian Papahagi – s-a pierdut justificarea stilului: „Fragila pastă vaporoasă, inconsistentă, graţioasă, a jocurilor spirituale s-a deformat fără ca, în schimb, să fi câştigat în densitate, în

intelectualitate...” Această recunoaştere preţioasă, care venea din partea unui critic lucid ca Lovinescu, dovedeşte o dată în plus că schimbările de amănunt (stil, expresie) sunt absurde atâta vreme cât nu se produc odată cu schimbări de natură ideologică, structurală; şi nu ca efect al lor, ci oarecum invers, pentru că „nu ideile îşi cer expresia, ele sunt oarecum produsul ei”. Mai precis, stilul este investit cu răspunderea întregii structuri a operei: „Se poate descrie deci întreaga evoluţie a impresionismului lovinescian, cu toate etapele sale, ca o problemă de stil: corolarul acestei posibilităţi este că identificarea unor tehnici de scriere sau, mai ales, de rescriere... va avea drept consecinţă numirea unor implicaţii la chiar nivelul gândiri critice” (p.45). În acest fel se poate spune, desigur, că se stabileşte „o corelaţie de adâncime între evoluţia lovinesciană în planul ideilor şi în cel al expresiei lor lingvistice” (Rescrierea ca revizuire, din 1982, în Critica de atelier, p.40).

Elementul fundamental al sistemului este introdus într-un articol din acelaşi fecund an 1982, Pentru o fenomenologie a „rescrierii”, cules abia în 1993 în Faţa şi reversul, unde relaţia dintre autorul textelor şi texte, aşa cum o vede Genette (cele cinci tipuri de relaţii transtextuale) este prelungită până în spaţiul psihologiei creaţiei, pentru că relaţia dintre texte (variante, pastişe, repovestiri ş.c.l.) nu poate fi statică, cum sugerează considerarea individuală a fiecărui raport, ci este evident dinamică şi complexă: „A depăşi perspectiva strict genetică revine la a conştientiza acest adevăr: cu excepţia poeţilor sau a scriitorilor spontani şi performativi, a căror redactare dintr-un jet poate fi totuşi suspectată de presiuni intertextuale efectuate mai demult, analiza critică se desfăşoară nu asupra unor redactări unice, ci asupra unor redactări reluate, asupra unor scrieri ce sunt, reamintesc, implicit nişte relecturi. Analizând Oda în metru antic analizăm, desigur, un text eminescian definitiv, dar din unghiul meu de vedere, analizăm de fapt produsul unei serii tentative ce numără zeci de încercări...” (în volumul Faţa şi reversul, p.43). Din această perspectivă, studiul variantelor şi al transformărilor succesive trebuie să iasă de sub tutela filologiei şi a considerării „ediţiei definitive” de opere, şi să intre în domeniul studiului genetic şi al personalităţii creatoare, aşa cum o preconiza Caracostea acum şaptezeci de ani, în aşa fel încât „ceea ce ne împinge, la etajele superioare, spre sociologie şi psihologie, ne apropie, la cele inferioare,

de filologie şi stilistică" pentru a-l cita tot pe Marian Papahagi, din Hermeneutica tăcerii (din 1987). Opera nu este niciodată încheiată şi deci nici finită, şi a pune problema textului definitiv, pe care intervenţii tardive îl „adulterează" (cum este cazul intervenţiilor unor poeţi ca Minulescu sau Arghezi în textele din ediţia definitivă, la Fundaţiile regale primul şi la Minerva al doilea), este absurdă. Rescrierea, spune Papahagi, este o consecinţă a relecturii, la care este îndreptăţit orice cititor, şi ea nu poate fi „abrogată".

Interesul acestei stilistici a rescrierii este vizibil şi când este aplicat unor texte cu devenire incertă, cum este micul roman al lui Agârbiceanu Jandarmul. Apărut în 1941 şi rescris după treizeci de ani, în alte circumstanţe (înainte de 1990, când criticul nu putea discuta şi contribuţia diverselor tabuuri ideologice ale momentului la acest proces), romanul trece printr-o serie de modificări drastice: se scurtează cu un sfert, dialogurile sunt rescrie dintr-o perspectivă stilistică diferită, marcând mai bine caracterul regional al vorbirii personajelor, unele lungimi sunt suprimate dar se adaugă alte pasaje, destinate să individualizeze caracterele, şi în general se desfăşoară o revizuire în direcţia unei „reficţionalizări" a textului pentru a contracara înclinaţia spre moralism ş.a. Nu atât procesul în detaliile lui este interesant, pare să sugereze criticul, cât sensul pe care îl capătă în perspectiva întregii sale opere: amendările lui succesive pun surdină vocii auctoriale pentru a lăsa mai liberă desfăşurarea epică, lărgirea spaţiului ambiguităţii şi în general al indeciziei („nu numai că nu ştie prea bine ce caută, dar nici când găseşte nu ştie tocmai exact ce a găsit"), care nu trebuie văzută drept o simplă scădere, ci o condiţie de existenţă: „Ceea ce ar putea fi luat drept inconsecvenţă realistă, moralistă, fantastică ş.a.m.d. În scrisul său aparţine unui spaţiu al diferenţei, în care rezidă şi posibilitatea reficţionalizării, şi limitele ei. Agârbiceanu cel autentic trebuie căutat aici: în această zonă a indeciziei, a unei indecizii instituţionalizate… la nivelul întregului să scris" (Despre „reficţionalizare" la Ion Agârbiceanu, în Critica de atelier, p.163).

O variantă aparte dar cu atât mai interesantă a acestui proces fenomenologic este traducerea prin adaptare, act creator presupunând o relectură care este în acelaşi timp o rescriere. Dintre mai multe exemple la care se referă Papahagi, probabil că unul dintre cele mai interesante este Caragiale (Intertextualităţi caragialene, în volumul

Interpretări pe teme date, 1995), ale cărui texte prezintă – uneori fără nicio prevenire – adaptări din autori cu totul neaşteptaţi; şi nu e vorba doar de expresii, formulări, fraze care păreau săpate în eternitate în magma verbului caragialesc („am, n-am înfăţişare, la douăsprezece trecute fix mă duc la tribunal…”), ci chiar şi de modalităţile de argumentare, de secvenţele unei demonstraţii preluate, fără putinţă de îndoială, din structurile unor texte cu caracter ideologic, din Adam Smith sau din Aristotel, aşa cum arată exemplele invocate. Caracterul particular şi intenţional al rescrierii nu provine numai din faptul că e vorba de o traducere şi anume de una adaptată, care nu respectă în absolut deci nici litera, nici spiritul originalului, ci mai ales din intenţionalitatea acestei abateri, din caracterul ei conştient şi direcţionat. Noul text devine în acelaşi timp o „variantă” a celui vechi, aparţinând autorului original, şi în acelaşi timp un avatar al altor texte aparţinând noului autor, cu al căror fond de idei, tip de organizare, stil ş.a. se organizează într-o relaţie de dependenţă, sau mai exact spus de interdependenţă.

Problema rescrierii ca intertextualitate l-a preocupat pe Marian Papahagi probabil încă înainte de anii când sunt scrise studiile menţionate, şi acest lucru este vizibil poate în preferinţa pe care o arată unei literaturi de un tip compozit, favorabil reflexiei care face ecou epicei, precum romanele lui Livius Ciocârlie, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, sau investigaţiei istorico-literare în spaţiul textelor palimpsest, cum ar fi, de pildă, eseul dedicat prozei Veghea lui Roderick Usher de Ion Barbu (Textul din text, în voi. Eros şi utopie, 1980). Citind „parafraza” lui Barbu cu textele lui Poe în filigran, Marian Papahagi stabileşte mai mult decât câteva distincţii privitoare la una dintre cele mai dificile proze ale sale, el oferă cititorului şi o mică propedeutică a unui studiu de asemenea factură, cu valoare de oarecare generalitate. Lectura pasajelor din textul original al lui Poe serveşte pentru punerea „în cheie” a discuţiei, adică oferă „indicaţii abstracte şi metaforice despre locuri şi personajul ce le locuieşte” pentru stabilirea nivelului la care se fac reducţii şi aluzii în parafraza lui Barbu; o a doua parte a studiului său dezvoltă câteva explicaţii care decurg din acceptarea echivalenţelor şi raporturilor explicative dintre cele două texte, în ideea – asupra căreia se insistase până atunci – a „cunoaşterii ca locuire” (p.90), exemplu de utilizare a unui nod hermeneutic în care se întretaie sugestii generale ale metodei cu

orizontul unei metafore determinante, care îşi subordonează tot sistemul de referinţe şi de încifrări al textului în speţă. Pentru explicarea şi validarea acesteia sunt convocate cele mai importante opere, inclusiv lirice, ale modelului inspirator şi se oferă astfel, în ultimă instanţă, şi sugestii de analiză a textelor lui Poe.

Marian Papahagi n-a dezvoltat aceste elemente, coerente totuşi, într-o construcţie elaborată: rămânea poate unul din numeroasele lui proiecte de viitor. În orice caz, în perioada anilor optzeci, când critica respinge în general orice încercare de încadrare în structuri teoretice, de altfel din motive uşor de închipuit, el este unul dintre foarte puţinii hermeneuţi din generaţia sa care simte că actul analitic se justifică în primul rând prin sistem.

Literatura prin delegaţie încet-încet, se poate observa cum literatura – după o vorbă cunoscută – ia viaţa în stăpânire şi şi-o subordonează, adăugând realităţii şi respectiv imaginaţiei, ca teren al acţiunii sale, un al treilea domeniu, care ţine şi de realitate şi de imaginaţie, în acelaşi timp. Proliferează adică romanele în care marilor personalităţi istorice şi accidentelor lor biografice li se grefează câte un episod, un spaţiu necunoscut cercetătorilor dar perfect congruent cu tot ceea ce documentele consemnează, în care eroul evoluează liber de constrângerea adevărului dar fără să-l contrazică. De regulă, aceste personaje sunt oameni de artă, muzicieni, pictori sau mai ales scriitori, răsturnând astfel situaţia pe care o imaginase Călinescu: nu o istorie literară populată cu scriitori inventaţi, ci scriitori cât se poate de concreţi care inventează, pe măsura talentului şi a fanteziei lor, câte un capitol de istorie literară.

Desigur că specialiştii domeniului sunt privilegiaţi în această situaţie şi nu e de mirare că-l vedem pe biograful lui Keats, universitarul britanic Andrew Motion, scriind un roman care-şi „prelungeşte” monografia de acum câţiva ani cu un episod (un „sequel” zic englezii, uneori chiar pe coperta cărţii în chip de reclamă) în care-l imaginează pe poetul mort la douăzeci şi cinci de ani la Roma în situaţia unui Rimbaud: el nu moare adică, ci îşi schimbă identitatea şi destinul. Poetul revine în ţară pe ascuns şi intră într-o viaţă banală sub numele mai puţin banal de dr. John Cake, şi îşi dezvăluie treptat misterul în confesiunea pe care i-o face pe patul de moarte, în forme eliptice care sporesc şi caracterul plauzibil, şi ambiguitatea ei, doctorului William Tabor care l-a îngrijit (Andrew Motion, The

Invention of Dr. Cake, Fraser, 2002). Dar nu este singurul: Vasili Grossman a scris şi el acum câţiva ani un astfel de roman, brodat în jurul enigmaticului duel care l-a dus pe Puşkin în mormânt, iar recent, în 2003, prozatorul şi eseistul Dominique Baudis publică la Grasset un roman centrat pe alt episod ucigător, de data aceasta din viaţa lui Chateaubriand, în timpul unei călătorii pe Nil, cu deosebirea că focul de puşcă, tras chiar cu arma pe care poetul o dăduse lui Abdallah, nu-şi atinge ţinta! Romanul, al cărui titlu singur e suficient pentru a indica registrul în care se plasează (Il faut tuer Chateaubriand!), pleacă de la un episod real menţionat în trecere în Itineraire de Paris a Jerusalem, dar lipsit de orice determinare sau detalii, lăsând astfel liber câmpul imaginaţiei autorului. Şi deşi acesta, din scrupul „ştiinţific", reproduce în final textul însemnărilor de călătorie unde se consemnează episodul (textul, de altfel, e departe de a îngădui fantezia respectivă, dar nici n-o contrazice formal), este evident că întregul eşafodaj epic nu are nicio legătură cu documentul în sine, care îi serveşte doar ca pretext, ca declanşator al unei aventuri pe o paradigmă bine cunoscută.

Uneori, episodul „uitat" de documente implică nu un singur artist, ci doi, dublând interesul pentru inedit cu cel pentru competiţia în sine: este cazul recentului roman al lui Will Davenport, The Painter (Harper Collins, 2003), în care istoria unei iubiri neştiute din viaţa lui Rembrandt, şi a competiţiei cu poetul Andrew Marvell pentru femeia în cauză, soţia unui căpitan de vas din Hull, este împărtăşită cititorului prin intermediul jurnalului femeii disputate ca pe vremuri, într-un fel de turnir artistic. Jurnalul este la rândul său găsit de o pictoriţă în zidul casei căpitanului de acum trei veacuri, în curs de restaurare: cele două acţiuni se întrepătrund astfel sub ochii cititorului, evenimentele din ianuarie 1662 fiind treptat aflate şi retrăite prin cele întâmplate în ianuarie 2001. Şi aşa mai departe…

Voga acestui tip de roman istoric (nu pot să zic pseudoistoric, pentru că multe detalii sunt foarte atent reconstituite) are, desigur, mai multe explicaţii, între care interesul cititorului pentru personaje importante din trecutul unei lumi preferabile celei de astăzi, după părerea sa, dar şi o anumită complicitate cu istoria înseşi, care se însărcinează nu numai cu furnizarea unui fundal de evenimente şi tablouri copleşitor prin diversitate, forţă, culoare, ci şi cu schiţarea unui profil complex al personajului ales, inclusiv psihologic: alegând ca erou pe Keats, pe Chateaubriand sau pe Puşkin, autorul nu are decât să

adauge sau să rafineze ceea ce există deja, şi adesea există cu o remarcabilă pregnanţă în paginile istoriei literare dacă nu chiar în cele ale literaturii propriu-zise. Se extind astfel avantajele demult cunoscute ale genului biografic, cu remarcabilele sale reuşite de la dr. Johnson încoace, combinate cu cele ale Bildungsromanului de sec. XVIII şi XIX, adică două reţete de succes care nu puteau să nu dea o a treia, de un succes mai modest dar aproape garantat. Faptul că literatura noastră n-a sesizat încă această noutate, încă puţin prizată şi de cititori (reeditările mai recente ale romanelor eminesciene datorate lui Lovinescu sau Cezar Petrescu n-au prea avut succes), nu se explică probabil prin lipsa de cultură sau de interes a scriitorului român pentru ceea ce se petrece aiurea, ci poate prin desconsiderarea de care are parte încă la noi această figură publică, departe de statutul cultural şi mediatic de care se bucură el nu numai în Occident, ci şi în Orient.

Dar moda, căci despre o modă vorbim aici, are şi operele ei de adevărat efect, care depăşesc şi „reţeta", şi bătaia ei limitată. Mă gândesc aici la unul din romanele care a relansat oarecum această formulă şi al cărui întreg eşafodaj, care depăşeşte paginile romanului propriu-zis, nu par să fi fost nici observate, nici făcute publice de critica respectivă. Acest roman, intitulat Le copiste de Monsieur Beyle şi scris de un tânăr autor necunoscut, Ernest Mignatte, apărea în 1998 la o mică editură din Geneva, Metropolis. În roman e vorba în principiu de publicarea unui manuscris inedit pe care un universitar elveţian l-a găsit în Biblioteca municipală din Grenoble şi care nu ar fi altceva decât jurnalul copistului folosit de Stendhal în cele aproape două luni din toamna anului 1838 când a scris (sau dictat) unul din cele mai celebre romane ale sale: La Charireuse de Parme. Artificiul manuscrisului găsit este cunoscut de mult şi a fost exploatat intensiv de romantici: Alecu Russo nu foloseşte altul pentru a introduce Cântarea României, ceea ce a dus la polemica despre posibila paternitate a lui Bălcescu asupra unui text care are unele asemănări cu proza lui inspirată, „proces" nici astăzi încheiat cu o concluzie sigură.

Romanul lui Mignatte, în cele abia o sută şi patruzeci de pagini ale sale, este o adevărată bijuterie prin plasa complicată de efecte de recunoaştere la care are acces, desigur, numai cunoscătorul operei lui Stendhal, ba chiar şi al biografiei sale şi al timpului în general, pentru că multe episoade reconstituite acolo cu erudiţie şi cu umor în acelaşi timp sunt doar la îndemâna cititorului „avizat", cum se zice: cercul

literar de la biblioteca Arsenalului, unde trona Nodier (de a cărui fiică este îndrăgostit copistul, şi el poet în orele sale pierdute), amantele lui Stendhal sau locuinţele sale secrete, totul amestecat cu detalii privind variantele succesive ale numelor sau faptelor eroilor din roman, aşa cum apar ele realmente în variantele manuscrise. Partea mai interesantă a acestei aventuri de iniţiere este că romanul este recenzat într-o revistă de specialitate (Le Romantisme, vol.2 din 2002), de un istoric literar specializat în epocă, autor el însuşi al unor studii despre Stendhal, Nodier, Gautier şi despre... parodie: Daniel Sangsue prezintă elogios romanul şi infinita cunoaştere a lumii stend-haliene pe care autorul o demonstrează cu acest prilej, căruia îi corectează totuşi în trecere mici detalii de informaţie (Mme Tarin, amanta în cauză, ar fi locuit la nr. 15 pe rue Caumartin, nu la nr. 14, ca în roman – evident, o ironie sau mai degrabă o autoironie), dar îi apreciază realizarea, stilul vivace „pe care Stendhal însuşi nu l-ar fi dezavuat" şi plasează romanul în compania unor reuşite ca Al treilea Rimbaud de Dominique Noguez sau ca Papagalul lui Flaubert de Julian Barnes.

Totul pare să indice, dacă îşi pot îngădui şi istoricii literari să vadă într-o bilă de cristal, că Ernest Mignatte şi Daniel Sangsue nu sunt decât una şi aceeaşi persoană, şi că episodul romanesc necunoscut al vieţii lui Stendhal nu se încheie în romanul cu pricina, ci se continuă în paginile unei reviste de specialitate cu dosarul unei „posterităţi" trimise astfel spre infinit, ca orice creaţie care se respectă.

De ce citim literatura?

Ne amintim cu toţii de celebra cronică a lui Călinescu, intitulată Tot mai citeşti, maică? în care autorul, tânăr profesor, e întrebat de gazda la care locuia dacă mai are de dat vreun examen, pentru că-l vede mereu cu o carte în mână. Ideea că cineva poate citi şi pentru alte raţiuni decât un interes imediat, o probă oarecare de trecut, este foarte generală şi nu s-a schimbat prea mult într-o jumătate de secol; poate doar ca televizorul, prin abundenţa de filme pe care o prezintă, să fi accentuat tendinţa renunţării la lectura ca divertisment. Cu atât mai mult este legitimă şi chiar necesară încercarea de a examina periodic şi a redefini astfel scopurile lecturii; între diversele tipuri de lectură şi câmpurile ei, cel mai periclitat şi totodată cel mai aparte este, fără îndoială, cel al literaturii, domeniul în care – măcar aparent – necesitatea este cel mai puţin prezentă, iar folosul concret este, practic vorbind, insesizabil. Un prilej binevenit de a repune în discuţie aceste

opinii foarte răspândite este apariţia unei cărticele, pline de spirit şi de citate fermecătoare, a universitarului clujean Sanda Cordoş: Ce rost are să mai citim literatură? (Ed. Compania, 2004).

Destinată evident primei generaţii de cititori şi mai ales celor care veghează la formarea lor, profesori, psihologi şi părinţi, cărticica însumează, cu oarecare pedanterie dar şi cu umor, argumente în favoarea caracterului formativ şi educativ al citirii textelor literare: literatura joacă şi trebuie să joace un rol major în procesul educativ, ea dezvoltă facilităţi de exprimare şi în general de comunicare, ea dezvoltă creativitatea şi originalitatea, cu un cuvânt stilul care este unul din atributele cultivate în orice îndeletnicire contemporană, în care strategiile de prezentare şi de promovare sunt tot atât de importante ca şi cele de fabricare sau de realizare, în fine, ea este o realitate virtuală din care fiecare cititor alege şi concretizează acea sau acele combinaţii care i se potrivesc. Literatura este deci un fel de cutie de rezonanţă al experienţelor personale, care are scopul să te orienteze „în marile teme ale vieţii... să te familiarizeze cu acele situaţii existenţiale pe care, foarte tânăr fiind, le aştepţi sau numai le întrevezi" etc. P.25). Este evident că această discuţie ar presupune o punere în relaţie, fie şi numai circumstanţială, cu aceea despre înţelesurile termenului de literatură, cu „biografia" lui, adică a o plasa în perspectiva unei alte discuţii niciodată epuizate (la noi, a vastei cercetări a lui Adrian Marino), ceea ce autoarea nu face şi nici nu-şi propune, deşi o necesară relativizare a termenilor şi a limitelor dezbaterii s-ar putea obţine doar prin raportarea la sensul unui cuvânt marcat istoric de atâtea întrebuinţări diferite. Dar chiar dacă termenul nu este definit şi nici nu este enunţat pericolul unei înţelegeri lipsite de elasticitate, favorizând la început confuzia literaturii cu textul de orice fel, materie pentru lectură, problema folosului, a „rostului" pe care l-ar avea citirea literaturii nu rămâne mai puţin actuală şi importantă, şi cartea Sandei Cordoş are marele merit de a o pune într-o formă atractivă şi rezonabil sistematică. Nu-mi propun aici să particip efectiv la vechea discuţie astfel readusă în actualitate, ci doar să o semnalez şi să adaug la dosar câteva întrebări (ca şi cum n-ar fi destule!) care pot, eventual, să sugereze şi alte deschideri.

Ceea ce spune autoarea despre faptul că „trăim într-o civilizaţie de tip artistic, guvernată de stilişti", care ar aşeza printre valorile sale „originalitatea, creativitatea, inventivitatea, făcând adesea din ele

condiţii ale reuşitei" (p. 12 – 13) nu mi se pare fals, ci doar aplicabil la o mică parte a vieţii noastre şi a societăţii; această parte, e adevărat, contează încă destul de mult, dar nu ştim cât va mai dura preeminenţa ei pentru că societatea cu adevărat modernă, s-a spus încă de acum treizeci de ani, este caracterizată tocmai de abandonarea vechilor modele retorice, de „slăbirea generalizată a canoanelor tradiţionale ale limbii omului civilizat. Retorica şi tehnicile persuasiunii pe care ea le reglează au căzut într-o dizgraţie aproape totală. Gustul pentru stil, pentru formele expresive meşteşugite a devenit o atitudine de mandarin, aproape suspectă. O parte din ce în ce mai mare a informaţiei care face să trăiască o societate de consum este transmisă prin imagine..." etc. Mai mult decât atât, spunea George Steiner într-o carte apărută la începutul anilor şaptezeci (În castelul lui Barbă-Albastra), limbajul articulat însuşi pierde teren în faţa altor forme de coagulare şi de comunicare, cele ale muzicii sau mai bine zis ale sunetului: „O întreagă parte a umanităţii, de la treisprezece la douăzeci şi cinci de ani, îşi petrece viaţa în aceste vibraţii sfâşietoare... Cititul, scrisul, conversaţia, studiul, aceste activităţi învăluite altă dată în tăcere se înscriu acum într-un câmp al stridenţei". Felul în care va influenţa viaţa noastră această existenţă dominată de sunete nu ne este cunoscut, căci „problema dezvoltării facultăţilor mentale şi a conştiinţei în interiorul unei matrice sonore permanente" n-a fost studiată încă. Nu e locul pentru prevenţii catastrofice, desigur; dar se mai poate vorbi cu atâta încredere despre acea lume „guvernată de stilişti" ş.a.m.d., care se vor cultiva prin literatură?

Mai generoasă mi se pare perspectiva deschisă prin considerarea literaturii ca un câmp experimental, „un joc pe computer" care, prin câştigurile lui virtuale, îţi „sporeşte" viaţa. Asta, desigur, cu condiţia ca jocul în cauză să fie considerat ca un joc de strategii, iar literatura (mă refer în primul rând la proză, la roman, dar celelalte genuri sunt şi ele compatibile cu această viziune) un domeniu în care inteligenţa noastră se exercită pentru încercările din viaţă: la nivelul elementar al jocului, cum să decodezi şi să analizezi o situaţie anume, cum să anticipezi mişcările celorlalţi participanţi, cum să planifici – ca la şah – următoarele mişcări ş.a.m.d. Toate aceste posibile accepţii sunt legate de ideea care justifică, de pildă, biografiile marilor oameni prin încercarea de a găsi vieţii lor un sens, o strategie inerentă pe care ei o urmează potrivit geniului lor, ca în Viaţa lui Eminescu a lui Călinescu,

să zicem, sau în alte biografii de meritat succes. Ele se leagă și de resuscitarea interesului pentru romanul istoric (sau politic) și de proliferarea unui tip de roman care preia o figură istorică și-i scrie un capitol necunoscut (și apocrif) al vieții, luminând-o dintr-un alt unghi, accentuând o altă latură și astfel dându-i un alt înțeles: o pildă este recent tradusul roman al lui Pérez Reverte El club Dumas, sau Le copiste de M. Beyle de Ernest Mignatte. Acest fel de câștig în jocurile strategice explică și de ce un număr enorm de scriitori au fost – pentru un timp sau toată viața – și importanți oameni politici în sec. al XIX-lea, și pentru ce mulți dintre ei au devenit în zilele noastre „analiști politici”. Ideea că oamenii politici de orice anvergură ar câștiga enorm din frecventarea literaturii a fost exprimată de mai mulți scriitori, mai recent de romanciera Rosa Regâs într-un interviu din mai 2004, în revista madrilenă Club cultura: „Tot ceea ce știm cu certitudine este că literatura, atât prin cel care o scrie, cât și prin cel care o citește, schimbă cadrul în care acționează fantezia și îl dezvoltă pe cel al imaginației și al inteligenței. Este evident că acestea sunt temeiuri indispensabile pentru a ajunge într-o lume mai bună. Numai că oamenii noștri politici nu citesc...”

Nu ar fi fără interes ca încercarea Sandei Cordoș de a repune public întrebarea „la ce e bună azi literatura” să dea loc la discuții mai ample.

Sumar